

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Departamento de Filología Española II (Literatura Española)**



**REPRESENTACIÓN DEL TEMA DE LA GUERRA  
DE LA INDEPENDENCIA EN LA NOVELA  
HISTÓRICA ESPAÑOLA RECIENTE.**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR**

**Ama Kouassi**

Bajo la dirección de la doctora

Pilar Vega Rodríguez

**Madrid, 2011**

**ISBN: 978-84-694-5896-9**

**© Ama Kouassi, 2011**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Departamento de Filología Española II**



**TESIS DOCTORAL**

**REPRESENTACIÓN DEL TEMA  
DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA  
EN LA NOVELA HISTÓRICA ESPAÑOLA  
RECIENTE**

Doctoranda: Dña. Ama Kouassi

Profesora: Dra. Pilar Vega Rodríguez

Madrid-2010

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

Departamento de Filología Española II

**TESIS DOCTORAL**

**REPRESENTACIÓN DEL TEMA DE LA GUERRA DE LA  
INDEPENDENCIA EN LA NOVELA HISTÓRICA ESPAÑOLA  
RECIENTE**

Doctoranda: Dña. Ama Kouassi

Madrid-2010

A la memoria de mi querido padre Kouassi Pagni Paul  
y de mi abuela Yah N'guetta.

## AGRADECIMIENTOS

Mis sinceros agradecimientos a mi directora de tesis, Dra. Pilar Vega Rodríguez, por su valiosa colaboración en este trabajo, su disponibilidad y sobre todo por sus aportaciones tanto a nivel lingüístico como literario.

Agradezco a la Dra. María del Mar Mañas por su interés en mi trabajo desde el principio.

De igual manera, agradezco al Dr. Emilio de Diego García por su ayuda y por toda la documentación que nos facilitó.

Un sincero agradecimiento a toda mi familia, a mi madre Ama Nzobia Angèle, a mis hermanas y sus cónyuges Martine y Tuo Bosco, Justine K., Cathérine et Rémi Bourgarel, a mi hermano François k. por estar siempre a mi lado, a mi tío; Su Excelencia el Señor Embajador, Tuan Yao Mathieu y a su familia por su apoyo y su ayuda, a mi tío Nzian Robert por su interés en mis estudios.

Un agradecimiento especial a Coulibaly Allihassana por la colaboración, paciencia, apoyo brindados desde siempre y sobre todo por esa gran amistad que me brindó y me brinda, por escucharme y aconsejarme siempre.

Muchas gracias al Dr. N'dri Amon Paul quien me propició el encuentro con Pilar Vega Rodríguez y también por el interés que ha manifestado en este proyecto.

Quería agradecer al escritor y periodista, Luciano G. Egido y a su familia por dedicarme algo de su valioso tiempo para las aclaraciones sobre su novela.

Gracias a mi amiga y compañera la Dra. Karidjatou Diallo cuyo apoyo ha sido constante y con quien he podido contar siempre.

Gracias a mis amigos Balet G. F., Julia Monje, Berta N., Mobio M. L. y su marido Manuel Pérez, Jeannette K., Elena Mora, la familia Ido, Isabelle M., Sr y Sra Nandoh, Aka A., Michelle T. L. y Albertine T.

En general, quisiera agradecer a todas y cada una de las personas que de lejos o de cerca han manifestado algún interés por mi trabajo y cuyos nombres no figuran aquí.

Muchas gracias a la DOB de Costa de Marfil por la beca.

Para terminar, un sincero agradecimiento a todo el personal de IBERINVE.

## ÍNDICE GENERAL

### AGRADECIMIENTOS

### INTRODUCCIÓN

1. Objetivos y razón de este estudio.....1- 4
2. Metodología y corpus de análisis.....5- 6
3. Estudios previos.....6-11

### CAPITULO I: La Guerra de la Independencia y la novela histórica, panorama evolutivo hasta 1975.....13- 80

1. La novela histórica: definición, características, función.....13- 19
2. La novela histórica del Romanticismo.....20- 34
  - 2.1) El género.....20- 22
  - 2.2) La Guerra de la Independencia en la historiografía de la primera mitad del siglo XIX.....22- 28
  - 2.3) La Guerra de la Independencia en la novela histórica de la primera mitad del siglo XIX.....28- 29
    - 2.3.1. Novelas de ficción.....29- 32
    - 2.3.2. Novelas de aspecto histórico y de hazañas.....32- 34
3. La novela histórica realista y la historiografía.....34- 36

### 4. La Guerra de la Independencia y la novela histórica del Realismo.....36- 52

- 4.1) Del *ethos* romántico a la novela realista:  
Pedro Antonio de Alarcón.....36- 39
- 4.2) Los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós.....40- 47
- 4.3) Antes y después de Galdós: autores menores.....47- 52
5. La historiografía y la novela histórica hacia el 98  
y en el cruce de siglos.....52- 66
  - 5.1) La Guerra de la Independencia en la novela

histórica finisecular.....	59- 65
5.1.1. Pío Baroja, <i>El escuadrón del brigante</i> (1913).....	59- 61
5.1.2. Vicente Blasco Ibañez, <i>¡Por la patria! o (Roméu el Guerrillero)</i> , (1888).....	61- 65
5.2) Otros autores.....	65- 66
5.3) Conclusión parcial.....	66

## 6. La Guerra de la Independencia en la novela histórica de la primera mitad del siglo XX..... 67- 80

6.1) La historiografía y la celebración del I Centenario de la Guerra de la Independencia.....	67- 72
6.2) La Guerra de la Independencia y la novela histórica durante la Guerra Civil y el Franquismo.....	72-74
6.2.1. Manuel Halcón, <i>Aventuras de Juan Lucas</i> (1944). ....	74- 78
6.2.2. Ramón Solís Llorente, <i>Un siglo llama a la puerta</i> (1963) .....	78- 80
6.3) Conclusión parcial.....	80

## CAPITULO II: Análisis general de la novela sobre la Guerra de la Independencia a partir de 1975 hasta 2010.....81- 171

1. La nueva historiografía y la nueva novela histórica a partir de 1975.....	81- 86
2. La revisión historiográfica del Segundo Centenario de los símbolos e hitos de la Guerra de la Independencia.....	87-107
2.1) El dos de mayo.....	88
2.2) El mito del rey Deseado.....	88- 89
2.3) La Guerra por las libertades.....	89
2.4) El nacimiento de una Nación.....	89- 90
2.5) La Guerra del Pueblo.....	90
2.6) Los actores de la Guerra de la Independencia.....	90- 107
2.6.1) La Guerrilla y los guerrilleros.....	90- 94
2.6.2) El ejército francés.....	94- 96
2.6.3) El ejército español.....	96- 98
2.6.4) Los eclesiásticos.....	98

2.6.5) Las mujeres en la Guerra de la Independencia.....	98- 102
2.6.6) Los afrancesados.....	102- 107
3. Las novelas del II Centenario.....	109- 158
3.1) Panorama general.....	109- 112
3.2) Fernando Díaz Plaja, <i>El guerrillero</i> (1997).....	113- 114
3.3) Gonzalo Torrente Ballester, <i>La isla de los jacintos cortados</i> (1980).....	114- 118
3.4) Ignacio Merino, <i>Por el Empecinado o la libertad</i> (2003).....	118- 121
3.5) Baltasar Porcel Pujol, <i>El emperador o el ojo del ciclón de Baltasar</i> (2001).....	121- 124
3.6) Antonio Gómez Rufo, <i>El secreto del rey cautivo</i> (2005).....	124- 127
3.7) Francisco Galván Olalla, <i>Memorias del guerrillero con dos cabezas</i> (2008).....	127- 132
3.8) Juanjo Sánchez Arreseigor, <i>La guerrillera</i> <i>apasionada</i> (2008).....	132- 134
3.9) Ángeles Irisarri, <i>La artillera</i> (2008).....	134- 141
3.10) Mabela Ruiz Gallardón, <i>Lady Smith pasión y valor en tiempos de</i> <i>guerra</i> (2008).....	141- 142
3.11) Antonio Ruiz Pozuelo, <i>El afrancesado</i> (2008).....	142- 145
3.12) Carlos Enrique Granados, <i>La afrancesada</i> (2008).....	145- 147
3.13) José Luis Olaizola, <i>El dos de mayo 1808</i> (2008).....	147- 150
3.14) Libros infantiles sobre el tema de la Guerra de la Independencia.....	151- 158
3.14.1) Espido Freire, Fernando Marías, Gustavo Martín Garzo, Marta Rivera, <i>Los Hitos de Madrid</i> (2008).....	151- 155
3.14.2) Fernando Marías, <i>Goya y el dos de mayo</i> (2008).....	155
3.14.3) Fernando Lalana y José María Almárcegui, <i>Los cañones</i> <i>de Zaragoza</i> (2008).....	156- 157
3.14.4) Juan Muñoz, La serie de <i>Fray Perico</i> .....	157- 158
4. Adaptación del tema de la Guerra de la Independencia en el cine.....	159- 168
4.1) El dos de mayo.....	159- 160
4.1.1) <i>El dos de mayo</i> de José Buchs (1927).....	159
4.1.2) <i>El abanderado</i> de Eusebio Fernández Ardavín (1943)...	160



4,1.3) <i>Sangre de mayo</i> de José Luis Garci (2008).....	160
4.2) Agustina de Aragón y el sitio de Zaragoza.....	160- 162
4.2.1) <i>Agustina de Aragón</i> de Florián Rey (1928).....	160- 161
4.2.2) <i>Agustina de Aragón</i> de Juan Orduña (1950).....	161
4.2.3) <i>Sueños de historia</i> de José Hernández Gan (1957). .....	161-162
4.3) Los Guerrilleros.....	162- 163
4.3.1) <i>El guerrillero</i> de José Buchs, (1930).....	162
4.3.2) <i>Aventuras de Juan Lucas</i> de Rafael Gil (1949).....	162
4.3.2) <i>Los guerrilleros</i> de Pedro L. Ramírez (1963).....	163
4.3.3) <i>La guerrilla</i> de Rafael Gil (1972).....	163
4.4) La leyenda de Bruch.....	163- 164
4.4.1) <i>El tambor de Bruch</i> de Ignacio F. Iquino (1947)...163- 164	
4.4.2) <i>La leyenda del tambor</i> de Jorge Grau (1981).....	164
4.4.3) <i>Bruch</i> de Benmayor (2010).....	164
4.5) Temas generales, combates, traiciones, amor y aventura, ficción .....	164- 167
4.5.1) <i>Noche de sangre</i> de Ricardo Baños y Alberto (1911)...164	
4.5.2) <i>El verdugo</i> de Enrique Gómez Bascuas (1947).....	165
4.5.3) <i>Luna de sangre</i> de Francisco Rovira Beleta (1950).....	165
4.5.4) <i>Sangre de Castilla</i> de Benito Perejo (1950).....	165
4.5.5) <i>Lola la picarona</i> de Luis Lucia (1951).....	166
4.5.6) <i>El tirano de Toledo</i> de Henri Decoin (1952).....	166
4.5.7) <i>El mensajero</i> de Fernando Fernán Gómez (1953) .....	166- 167
4.5.8) <i>Ventas de Vargas</i> de Enrique Cahen Salabery (1958)....	167
4.5.9) <i>Carmen la de la ronda</i> de Tulio Demichelli (1959)	

.....	167- 168
5. Recapitulación y conclusión parcial.....	168- 171
CAPÍTULO III: Análisis de novelas históricas posmodernas sobre el tema de la Guerra de la Independencia en la década de los 80.....173- 292	
1. Jesús Fernández Santos, <i>Cabrera</i> (1981).....	173- 206
1.1) El autor y su obra.....	173- 175
1.2) El Narrador protagonista.....	175- 180
1.3) Los personajes anónimos y singulares.....	180- 185
1.4) Los personajes colectivos.....	185- 192
1.4.1) El Pueblo y el ejército español.....	185- 188
1.4.2) El ejército francés.....	188- 189
1.4.3) El clero.....	189- 192
1.5) Tiempo y Espacio.....	192- 193
1.6) El lenguaje.....	193- 195
1.7) Historicidad y Ficcionalización.....	196- 197
1.8) <i>Cabrera</i> y Galdós.....	197- 204
1.9) <i>Cabrera</i> , novela posmoderna.....	204- 206
2. Juan Antonio Vallejo-Nágera, <i>Yo, el rey</i> (1985) y <i>Yo, el intruso</i> (1987).....	207- 235
2.1) El autor y su obra.....	207- 210
2.2) El relato.....	210- 212
2.3) José Bonaparte narrador de su historia.....	212- 218
2.4) Los personajes novelescos, vistos por el narrador.....	218- 223
2.5) Documentos y metanarración.....	223- 229
2.6) Las joyas de la corona: anacronismo e intertextualidad.....	229- 231
2.7) <i>Yo, el intruso</i> y <i>El equipaje del rey José</i> , de Galdós.....	231- 232
2.8) <i>Yo, el rey</i> y <i>yo, el intruso</i> , novelas históricas posmodernas....	232- 235
3. Arturo Pérez Reverte, <i>El húsar</i> (1986).....	237- 268
3.1) El autor y su obra.....	237- 239
3.2) <i>El Húsar</i> .....	239- 240

3.3) La historicidad. Documentación, fuentes y verosimilitud.....	240- 243
3.4) Estructura de la novela. La educación de un húsar.....	243- 245
3.5) El narrador. Crónica de un desengaño.....	246- 260
3.6) Los personajes colectivos.....	260- 264
3.7) Tiempo y Espacio.....	264- 268
 4. José Antonio Gabriel y Galán, <i>El bobo ilustrado</i> (1986).....	 269- 292
4.1) El autor y su obra.....	269- 270
4.2) <i>El bobo ilustrado</i> (1986) reproche a los neutrales.....	270- 274
4.3) Decorado histórico.....	275
4.4) El narrador.....	275- 279
4.5) Los personajes: Rahel y Mariblanca. Francia y España.....	279- 281
4.6) Los personajes colectivos. El pueblo indomable.....	281- 283
4.7) Los bobos ilustrados.....	283- 292
 CAPÍTULO IV: Análisis de novelas históricas posmodernas sobre el tema de la Guerra de la Independencia: desde 1990 al II Centenario.....	 293- 378
 1. Luciano Egido, <i>El cuarzo rojo de Salamanca</i> (1993).....	 293- 332
1.1) El autor y su obra.....	293- 298
1.2) Estructura de la novela.....	298- 299
1.3) Las instancias narrativas y los tipos de narrador.....	299- 306
1.3.1) Heteroglosia.....	307- 309
1.3.2) Metanarración y memoria.....	310- 312
1.4) Historicidad y ficcionalización.....	312- 315
1.5) Los personajes y su funcionamiento.....	316- 322
1.5.1) Los personajes secundarios.....	322- 325
1.5.2) El cuarzo rojo y el afrancesado.....	325- 327
1.6) La memoria de una ciudad invadida: Salamanca.....	328- 332
 2. José Luis Sampedro, <i>Real sitio</i> (1993).....	 333- 355
2.1. El autor y su obra.....	333- 334
2.2 Estructura y elementos comunes.....	334- 338
2.3 Historicidad.....	338- 344

2.4. <i>Real Sitio</i> , novela posmoderna.....	344- 349
2.5. La máscara como doble juego y el dualismo en la novela.....	349- 355
3. Arturo Pérez Reverte, <i>Un Día de Cólera</i> (2007).....	357- 378
3.1. Pérez Reverte y el dos de mayo.....	357- 362
3.2. El narrador.....	363- 368
3.4. Novela crónica y reportaje.....	368- 373
3.5. Los personajes.....	373- 376
3.6. “El 19 de marzo y el 2 de mayo” de Galdós versus “Un día de cólera”.....	376- 378
CAPÍTULO V: La visión posmoderna de la Guerra de la Independencia en la novela española del cruce de siglo (XX-XXI).....	
1. El posmodernismo en la novela española.....	379- 383
2. La organización actancial y la expresión del desencanto.....	383- 397
3. Carnavalización y grotesco.....	397- 403
4. Desencanto e irrisión. La reescritura de la Guerra de la Independencia.....	403- 408
5. Más allá de la historia oficial.....	408- 420
CONCLUSIONES.....	421- 428
ANEXO: Novelas y relatos recientes sobre la Guerra de la Independencia 1808-1814.....	
BIBLIOGRAFÍA.....	433- 454
1. Fuentes bibliográficas, documentales y Direcciones Web sobre la Guerra de la Independencia.....	433- 434
2. Obras generales.....	434- 436
3. Monografías y artículos.....	436- 448
3.1. Novela histórica, narratología y otras teorías.....	436- 441
3.2. La Guerra de la Independencia y la historia.....	441- 444
3.3. La Guerra de la Independencia en la literatura.....	444- 448
4. Bibliografía por autor.....	448- 454

4.1. Jesús Fernández Santos.....	448-449
4.2. Arturo Pérez Reverte .....	449- 451
4.3. Juan Antonio Vallejo-Nágera.....	451- 452
4.4. José Antonio Gabriel y Galán.....	452
4.5. Luciano Egido.....	452- 453
4.6. José Luis Sampedro.....	453- 454

## INTRODUCCIÓN

### *1) Objetivos y razón de este estudio*

La elección del tema de esta Tesis Doctoral vino motivada por un trabajo previo que realizamos en la Universidad Lumière de Lyon (Francia) durante el curso académico 1998-1999 para la asignatura “Literatura Española del siglo XIX” (impartida por el profesor James Durnerin).

Nuestro trabajo consistió entonces en comparar tres novelas históricas que tenían como referente común el tratamiento de un episodio (diverso en cada novela) de la Guerra de la Independencia española (1808-1814) contra los franceses. Eran *Zaragoza* (1873-1875) de Benito Pérez Galdós, *Cabrera* (1981) de Jesús Fernández Santos y *El húsar* (1986) de Arturo Pérez Reverte. Esto es, la comparación del modo en que autores distanciados temporalmente, Galdós —recién establecida la Restauración borbónica— Fernández Santos y Pérez Reverte —recién inaugurada la Democracia tras la dictadura franquista— afrontaban un hito patriótico y significativo para la consideración de la “nación española”. Correlativamente los episodios seleccionados eran los sitios de Zaragoza, el confinamiento de los vencidos en la isla de Cabrera (como en un campo de concentración) y la referencia lejana a la batalla de Bailén.

De este análisis concluimos que los dos protagonistas de las novelas del siglo XX terminan desilusionados ya que no consiguen sus objetivos patrióticos. El joven húsar Frédéric Glüntz (en *El húsar* de Arturo Pérez Reverte) vive la cruda realidad de la guerra y muere solo, a manos de unos soldados españoles sedientos de venganza. El cunero de Jesús Fernández Santos en *Cabrera* no consigue mejorar su vida como pretendía y es encarcelado en la isla que da título a la novela. Sin embargo, *Zaragoza* de Pérez Galdós enfoca de modo diverso la personalidad de sus héroes, al insistir que es la unión patriótica y el optimismo de los españoles lo que les permitió lograr la victoria en el primer sitio de Zaragoza. Su protagonista, Gabriel Araceli, se mueve en todo momento lleno de esperanza y confía en la liberación del país. Con estos sentimientos participará en los combates hasta el final.

De cara a la realización de una tesis doctoral nos interesó continuar ahondando en esta diferencia de perspectiva sobre los hechos de la Guerra de la Independencia por parte de los escritores españoles del último tercio del siglo XX en relación con la novela que se considera canónica de la Guerra de la Independencia, los *Episodios Nacionales* de Galdós, razón por la cual extendimos nuestra indagación a las novelas sobre esta contienda publicadas inmediatamente antes y después de Fernández Santos y Pérez Reverte. Así es como nos dimos cuenta del volumen de las publicaciones.

Comprobamos así que en la actualidad más inmediata, y a partir de 1975, la Guerra de la Independencia había sido un tema abundantemente tratado mientras que durante la época franquista apenas podían contarse títulos narrativos<sup>1</sup>, dato que suscitó nuestra curiosidad por el significado que había podido tener en esta Guerra en periodos bien diversos de la literatura española.

La proliferación en la narrativa última nos hacía preguntarnos por el motivo de esta abundancia ¿Será por agotamiento de fuentes? ¿Por deseo de reescribir una historia oficial? ¿Por motivos comerciales, editoriales o financieros? ¿Por la preocupación de dichos autores por el tema de la libertad? ¿Para homenajear a grupos marginados en aquella época? ¿Por la proximidad del segundo centenario? ¿O se trata sólo del intento de la sociedad española de entenderse desde su pasado? Dicho de otro modo, ¿en qué medida influía la historia es decir el pasado en la configuración del presente? Las crisis individuales y colectivas a veces tienen sus razones en el pasado. ¿Acaso existiría una crisis de identidad en la sociedad española necesitada de saldar sus deudas con el pasado?

Por el contrario, la falta de títulos durante la etapa franquista nos hacía pensar que este tema se había olvidado en la literatura. Pero, otras razones motivaron esta ausencia, razones que evocaremos más adelante.

Orientados por los consejos de los profesores Andrés Amorós y María del Mar Mañas de la Universidad Complutense tratamos de aplicar al estudio de las novelas recientes sobre el tema de la Guerra de la Independencia los principios de la narratología según la explican Gérard Genette<sup>2</sup>, Tzvetan Todorov<sup>3</sup>, Mieke Bal<sup>4</sup>. Recurriremos también a las características de la novela posmoderna enumeradas

---

<sup>1</sup> Manuel Halcón, *Aventuras de Juan Lucas*, Madrid, Edición Afrodisio Aguado, 1944, y Ramón Solís en *El Cádiz de las Cortés*, Madrid, Sílex, 2000 (la primera edición fue en 1958). *Un siglo llama a la puerta*, Libro Amigo, Bruguera, 1963.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Figures III*, París, Seuil, 1983.

<sup>3</sup> Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario" en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.

<sup>4</sup> Mieke Bal, *Teoría de la narrativa, introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1977.

por Vance Holloway<sup>5</sup> (que son el placer de la fábula con el uso de códigos dobles, la ironía, la autorreferencia, la intertextualidad, la síntesis de lo culto y lo popular y el hibridismo genérico). Además, intentaremos profundizar en las marcas de la novela histórica, tal como las analizan Celia Fernández Prieto<sup>6</sup>, Seymour Menton<sup>7</sup>, Carlos García Gual<sup>8</sup>, Kurt Spang<sup>9</sup> y otros más.

Nuestro propósito de determinar los parámetros del género de la novela histórica en el contexto de la narrativa reciente nos hizo ocuparnos de los títulos publicados con motivo de la celebración del Segundo Centenario de la Guerra de la Independencia. Del análisis de estas obras, obviamente, se hizo evidente que las modificaciones introducidas en la narrativa histórica actual habían sido motivadas por la nueva forma de mirar la Historia que han implantado las visiones posmodernas. Lo que parecía obvio, y estudios sugerentes como el de Ciplijauskaitė<sup>10</sup> (1981) nos permitieron descubrir, es que toda novela histórica genuina (no la que se autodenomina tal simplemente por presentar un decorado) apareja siempre una filosofía de la historia y una historiografía. Así es como vimos la necesidad de profundizar en la teoría sobre el género histórico a la luz de las reflexiones de Hyden White<sup>11</sup>, Linda Hutcheon<sup>12</sup> y de Peter Burke<sup>13</sup> en la cuestión de la narratividad, etc...

Posteriormente, y gracias a los estudios de Ana María Freire, orientamos nuestra mirada hacia textos previos a las novelas de Galdós y Alarcón, autores que se han juzgado canónicos de la novela sobre la Guerra de la Independencia. Descubrimos muchos otros títulos que ampliaban el marco de comparación con los textos posmodernos que nos habían interesado, señalando un catálogo de temas, motivos, personajes, iconos, etc...

Por eso, el trabajo de esta tesis se centró primero en el repaso de lo que se había realizado en la novela sobre el tema de la Guerra de la Independencia, cuando todavía se trataba para los españoles de un acontecimiento contemporáneo. En el XIX fueron numerosos los novelistas, conocidos y menos famosos, que tomaron el tema de la Guerra de la Independencia como trasfondo

---

<sup>5</sup> Vance R. Holloway, *El posmodernismo y otras tendencias en la novela española (1967-1993)*, Madrid, Fundamentos, 1999, p. 103.

<sup>6</sup> Celia Fernández Prieto, *Historia y novela: Poética de la novela histórica*, Pamplona, Eunsu, 2006.

<sup>7</sup> Menton Seymour, *Novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

<sup>8</sup> Carlos García Gual, *Apología de la novela histórica y otros ensayos*, Barcelona, Peninsulares, 2002.

<sup>9</sup> Kurt Spang, *La novela histórica, Teoría y comentarios*, Pamplona, EUNSA, 1995.

<sup>10</sup> Birutė Ciplijauskaitė, *Los noventayochistas*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1981.

<sup>11</sup> Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós, 2003.

<sup>12</sup> Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, London, Routledge, 1988.

<sup>13</sup> Peter Burke, *Formas de hacer Historia*, Barcelona, Alianza Universidad, 1996.



histórico, y desde una perspectiva variable, el nacionalismo patriótico, la unión del pueblo contra el invasor, el amor por el rey Fernando VII.

Asimismo sentíamos curiosidad por saber de qué modo concreto se estaba representando la Guerra de la Independencia en la narrativa reciente, cuando la distancia temporal con el evento es ya mucho mayor. Teníamos interés por indagar acerca de las razones por las que los escritores contemporáneos querían asociar otro tipo de planteamientos ideológicos al argumento de la novela histórica pues, como sabemos, no siempre tema y trama histórica tienen que coincidir.

Todas estas posibilidades hacían más interesante la pregunta que nos formulábamos al principio sobre la desproporción en el número de novelas entre la primera y segunda mitad del siglo XX. Como explica el crítico Martín Rhona en su monografía sobre la novela histórica: “En un relato, el tema es la idea básica, el concepto, a partir del cual se desarrolla la historia. Es la idea que el escritor quiere transmitir. En términos más sencillos de qué trata la historia” (Martín Rhona, 2003: 34). Esa idea buscada por los autores de las novelas que vamos a analizar aquí no siempre coincide con el trasfondo o posibilidades del tema histórico planteado. La reescritura del tema de la Guerra de la Independencia quizá ofrece nuevas perspectivas respecto de la producción del pasado.

De este modo se configuró la estructura de nuestro trabajo que se divide en dos partes conceptuales. En primer lugar, revisaremos la novela histórica sobre la Guerra de la Independencia producida en las fechas inmediatas al acontecimiento, a lo largo de la edad romántica y realista. Tampoco olvidaremos las fechas más distanciadas como el fin de siglo modernista, la novela de comienzos del XX, la novela después de la guerra civil, hasta alcanzar el punto en que parece definida la corriente posmoderna, los años 80. En cada etapa, la novela sobre la Guerra de la Independencia conjuga los estilos aceptados para el género de la novela histórica, la filosofía de la Historia imperante en cada momento, la historiografía difundida, y el significado que este acontecimiento tiene para la nación.

En la segunda parte trataremos de ver la representación del tema de la Guerra de la Independencia en la novela reciente, en su diversidad respecto de los *Episodios Nacionales*, y cuestionaremos el por qué del resurgimiento del tema en la novela histórica española, la estructura de dichas novelas, las modalidades narrativas y en qué participan o no de la nueva novela histórica.

## 2) Metodología y corpus de análisis

La revisión de los títulos del conjunto antes mencionado nos sirvió para decidir un corpus textual de estudio del que nos ocupamos con más detalle en la segunda parte de esta tesis. Nuestro análisis se concentra en ocho novelas: *Cabrera*<sup>14</sup> (1981) de Jesús Fernández Santos, *Yo el rey* (1985) y *Yo el intruso*, (1987) de Juan Antonio Vallejo Nájera<sup>15</sup>, *El húsar*<sup>16</sup> (1986) y *Un día de cólera*<sup>17</sup> (2007) de Pérez Reverte, *El bobo ilustrado*<sup>18</sup> (1986) de José Antonio Gabriel y Galán, *El cuarzo rojo de Salamanca*<sup>19</sup> (1993) de Luciano G. Egido, y *Real Sitio*<sup>20</sup> de José Luis Sampedro, publicada también en 1993.

Estos textos han sido seleccionados dentro de un corpus mayor por las siguientes razones:

- aportan la visión de la historia no oficial, lo no dicho sobre personajes históricos conocidos (José Bonaparte, en las novelas de Vallejo Nájera).
- proponen la visión silenciada de los grupos marginados (los afrancesados o los vencidos, en Luciano Egido o Pérez Reverte).
- manifiestan una voluntad de innovación formal: (la nueva biografía en Vallejo Nájera; la novela reportaje de Pérez Reverte; el hibridismo genérico en Fernández Santos).
- ofrecen una indudable calidad literaria en todos los casos.

En el curso de este estudio, como es lógico, otros títulos de interés podrían haber sido agregados a este análisis debido a la proliferación de publicaciones en la inminencia del Centenario. Pero consideramos que la muestra seleccionada es suficientemente representativa de los aspectos arriba evocados.

El método que aplicamos a este análisis es el narratológico desde las recomendaciones de Mieke Bal que afirma: “la narratología es la ciencia que procura formular la teoría de las relaciones entre texto narrativo, narrativa e historia” (1977: 5). Otros planteamientos, (como los de Gérard Genette, Greimas)

---

<sup>14</sup> Jesús Fernández Santos, *Cabrera*, Barcelona, Plaza & Janés, 1981.

<sup>15</sup> Juan Antonio Vallejo-Nájera, *Yo el rey*, *Yo el intruso*, Barcelona, Planeta, 1985, 1987.

<sup>16</sup> Arturo Pérez Reverte, *El húsar*, Madrid, Akal, 1986, nosotros tenemos la 6ª edición editada en 1999.

<sup>17</sup> Arturo Pérez Reverte, *Un día de cólera*, Madrid, Alfaguara, 2007.

<sup>18</sup> José Antonio Gabriel y Galán, *El bobo ilustrado*, Barcelona, Tusquets, 1986.

<sup>19</sup> Luciano G. Egido, *El cuarzo rojo de Salamanca*, Barcelona, Tusquets, 1993.

<sup>20</sup> José Luis Sampedro, *Real Sitio*, Barcelona, Plaza & Janés, 1993.

llegarán a la misma conclusión. El estudio de la forma y del funcionamiento del relato, repercute en la mejor comprensión de sus contenidos<sup>21</sup> para desvelar los mensajes que se esconden detrás de los textos narrativos. Para entender estos mensajes debemos analizar las categorías textuales (narrador, tiempo, espacio, personajes) y comprobar estas instancias en la nueva novela histórica.

Existen diferentes niveles en nuestro análisis: Un nivel de descripción del funcionamiento textual, otro que expone este funcionamiento y, por fin, un nivel que articula la interpretación o la lectura del funcionamiento textual a través de las características de la novela histórica posmoderna.

### 3) Estudios previos

Con anterioridad a nuestro periodo de estudio, varios han sido los trabajos publicados sobre la presencia de este tema histórico-literario en la literatura española.

Por orden de prelación, debemos mencionar la continuada labor investigadora de la profesora Ana María Freire López quien, a lo largo de veinte años desde su primer acercamiento al tema, con la tesis doctoral que elaboró el *Índice bibliográfico de la Colección Documental del Fraile*, ha continuado presentando documentos y textos literarios inéditos. Ha publicado numerosos trabajos sobre todos los géneros literarios en esta época, en especial sobre el teatro hasta 1833, (2007, 2010), pero también estudios sobre la novela y la poesía durante la Guerra de la Independencia<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> La narratología es un término acuñado por Tzvetan Todorov y otros teóricos, para designar la ciencia que abarca y sistematiza los conocimientos de teoría del relato en sus diferentes aspectos. Dicha ciencia tiene muchas denominaciones "Semiología del relato", "Semiología narrativa" "Gramática narrativa", "Teoría de la narración" o "Narración". Ese término se consolidó en los últimos estudios realizados por los teóricos. Por ejemplo, Gérard Genette (1983) divide dicha ciencia en dos partes fundamentales: una narratología temática (dedicada a la "historia" del relato) y otra formal o modal, (en la que se analizan los relatos).

<sup>22</sup> Ana María Freire, "La literatura española durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)", *Cuadernos del Lazarillo*, 33 (2008): 22-26; "La Guerra de la Independencia en la literatura española (1814-1914)", *Cuadernos Dieciochistas*, 8 (2008): 267-278; "La Guerra de la Independencia en la novela española del siglo XIX", *El comienzo de la Guerra de la Independencia. Actas del Congreso internacional del bicentenario*: Madrid, 8-11 de abril de 2008, dir. Emilio de Diego; coordinador. José Luis Martínez Sanz. Madrid, 2009: 627-645; "Panorama teatral de la Guerra de la Independencia", *ADE teatro*, 120 (2008): 38-48; "La literatura en armas (1808-1814)", *Cambio político y cultural en la España de entresiglos*, coord. Alberto Ramos Santana y Alberto Romero Ferrer, Universidad de Cádiz: Servicio de Publicaciones 2008: 259-276; "La Guerra de la Independencia en el teatro lírico español: (1814-1914)", Congreso internacional "Guerra, sociedad y política" (1808-1814), Pamplona y Tudela, 21-24 de noviembre de 2007), coord. Francisco Miranda Rubio, Pamplona: Institución Príncipe de Viana, Universidad Pública de Navarra, 2008, vol. I: 283-304.

Por su parte, Antonio Ferraz Álvarez analizó un largo repertorio de novelas históricas del XIX previas a Galdós en la tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense en el año 1992 (*La novela histórica contemporánea del siglo XIX anterior a Galdós: de la Guerra de la Independencia a la Revolución*). En este trabajo destacan como temas principales la Guerra de la Independencia y la Guerra Carlista. Ferraz defiende que estas novelas históricas son en realidad novelas de costumbres en las que se privilegia la ficción y el interés argumental sobre el desarrollo histórico.

Paralelamente, pueden localizarse muchas referencias sobre novelas en las que se hace presente este tema en los estudios de J.F. Montesinos, Vicente Lloréns, J.I. Ferreras, Isabel Román, e Isabel Montesinos<sup>23</sup>.

Más específicamente, con motivo de la celebración del Dos de mayo, la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid, a través de la Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, ha publicado una valiosa crónica literaria titulada *Madrid por la libertad 1808-1814* en la que se recogen ocho textos de autor que revisan el acontecimiento, evalúan los fondos bibliográficos disponibles, y realizan diversas calas en la consideración del Dos de mayo tal como ha sido abordada la efeméride por los diversos géneros literarios, pedagógicos, periodísticos e historiográficos. Para el tema que nos ocupa aquí, conviene destacar el estudio de Epicteto Díaz Navarro (2008) sobre la visión periodística y novelística del Dos de mayo según fue analizado por Blanco White y Pérez Galdós: “Del Reportaje a la Novela Histórica: el 2 de Mayo de 1808 en José María Blanco White y Benito Pérez Galdós”<sup>24</sup>.

En el teatro, es preciso destacar la tesis doctoral realizada en 2006 por Mercedes Romero Peña: *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814)*, dirigida por Emilio Palacios Fernández, y en la cual la doctora Romero ha detallado las características y los tipos de representaciones del teatro y estudiado los problemas encontrados por los dramaturgos debido a la ocupación y a la censura.

---

<sup>23</sup> Isabel Montesinos, “Novelas históricas pre-galdosianas sobre la Guerra de la Independencia”, 9-48 y *Estudios sobre la novela española del siglo XIX* ed. Mercedes Etreros y Leonardo Romero Tobar, Madrid, CSIC, 1977. Isabel Román, *Persona y Forma. una Historia Interna de la Novela Española del Siglo XIX*. Sevilla. Alfar. 1988. Juan Ignacio Ferreras, *Benito Pérez Galdós y la invención de la novela histórica española*, Madrid, Endimión, 1999. Vicente Lloréns, *Liberales y románticos, una emigración española en Inglaterra*, Madrid, Castalia, 1979. José F. Montesinos, *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1969.

<sup>24</sup> El catálogo comenta las cien piezas recabadas de fondos bibliográficos inéditos o raros relativas al Dos de mayo en bibliotecas públicas y privadas de la Comunidad.

Emilio de Diego García<sup>25</sup>, como Promotor del congreso pluridisciplinar celebrado en la UCM sobre el Bicentenario de la Guerra de la Independencia (Facultad de Geografía e Historia, abril de 2007), recogió en la publicación de las actas de esta reunión trabajos de enorme interés desde la perspectiva sociológica (Álvarez Barrientos) acerca de la novela histórica del periodo (Ana María Freire López) o los temas más frecuentes en la literatura (el de los sitios de Zaragoza por Leonardo Romero Tobar).

Por otra parte, el número monográfico 8 de la revista *Cuadernos Dieciochistas*, ofreció en 2007 una visión de la Guerra de la Independencia fuera de nuestras fronteras, y también en este volumen destaca el panorama de conjunto realizado por la profesora Ana María Freire, “La Guerra de la Independencia en la literatura española (1814-1914)” del que hemos podido sacar importantes sugerencias. La conclusión de los estudios de Freire López, que ha manejado centenares de documentos históricos y literarios, obras populares y eruditas de todos los géneros literarios, es que estas obras, independientemente de la orientación ideológica de sus autores, sí muestran la cohesión nacional y el esfuerzo común en la búsqueda de la libertad. Esta impresión no puede negarse, y es el hecho con el que contamos. Según esto, interpretaciones como la de García Sánchez<sup>26</sup>, que vemos a continuación, se apoyan en argumentos extratextuales.

Nos referimos al trabajo de Raquel Sánchez García, *La historia imaginada: la Guerra de la Independencia en la literatura española*, publicado en 2008 por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. En este trabajo, Sánchez García ha intentado examinar las representaciones literarias de la guerra en los siglos XIX y XX, y analizar pormenorizadamente los *Episodios Nacionales* de Galdós para reconstruir la pervivencia del mito y su utilización política. El objetivo de su libro es “conocer la forma en que la literatura ha contribuido a construir imágenes del pasado que los lectores han integrado en su imaginario personal y colectivo” (Sánchez García, 2008:19). En opinión de esta autora la Guerra de la Independencia fue promocionada como guerra santa contra los materialistas y regicidas, con diversa intensidad, de parte de los sectores conservadores en las diversas situaciones históricas (absolutistas, restauracionistas, fascistas, franquistas, etc...).

---

<sup>25</sup> Emilio de Diego García, J. L. Martínez Sanz, *El comienzo de la Guerra de la Independencia. Congreso Internacional de Bicentenario*, Madrid, Actas, 2009.

<sup>26</sup> Raquel García Sánchez, *La guerra imaginada: la Guerra de la Independencia en la literatura española*, Madrid, Doce calles, 2008.

En su metodología trata de contraponer el papel desempeñado por los militares (las grandes figuras) y el pueblo, y marcar la diferencia “entre la guerra contada por los moderados, los progresistas o los demócratas y republicanos” (Sánchez García, 2008: 13). Su conclusión es que, obviamente, no existió una memoria común del suceso. Este trabajo ha sido realizado desde la perspectiva histórica, advierte la autora, razón por la cual le interesa destacar los aspectos que rodean la producción literaria más que la creación misma. La autora concluye que para estas obras, el pueblo es imprescindible como personaje de la novela pero no aparece definido; es un pueblo anónimo, diluido en “un conjunto de individuos con nombres genéricos, que no protagonizan nada, pero están ahí, dispuestos a actuar cuando sus líderes naturales les digan cómo”, (Sánchez García, 2008: 45). Es ignorante, no tiene más que intereses parciales, necesita ser guiado. Es una fuerza que debe ser orientada. No toma decisiones. En definitiva es una comparsa no un héroe. Se diferencia claramente de la masa o turba, peligrosa, incontrolable. En todo caso, a medida que avanza el siglo se le dotará de una filosofía tradicionalista, la esencia española, inmutable, la sabiduría antigua no política, o sentido común, que sabe encontrar el camino de la paz. “En definitiva, estos relatos de carácter conservador, lo que muestran es un deseo de representar la Guerra de la Independencia como la epopeya del pueblo español, en lucha por su territorio, su rey y su religión, un “buen pueblo”, que mezcla rasgos de Antiguo Régimen con elementos modernos pero siempre muy controlados” (Sánchez García, 2008: 55-56). De modo que el pueblo aparece despolitizado, menos protagonista que los líderes.

El papel de las mujeres en la contienda continúa siendo excepcional, y se omite todo lo que se refiere a transformación política. En definitiva, la matriz de estas obras es el catolicismo nacional y oficial.

Otros estudios que podemos mencionar son los de Joaquín Álvarez Barrientos<sup>27</sup> (2008), que ha sido el coordinador de una monografía titulada *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, publicada en 2008 como antesala de la celebración del Centenario. En este trabajo, diversos autores participan en el análisis de la creación de las distintas interpretaciones sobre la Guerra de la Independencia. Este libro da cuenta de las monografías producidas por jóvenes investigadores miembros del grupo liderado desde el CSIC. Su propósito no es hacer una historia de la Guerra de la Independencia ni su interpretación, sino favorecer acercamientos diferentes y parciales que propicien interpretaciones novedosas y se centren en disciplinas, aspectos y ámbitos

---

<sup>27</sup> Joaquín Álvarez Barrientos, *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, Madrid, CSIC, 2008.

concretos y variados, de modo que se pueda reflexionar sobre cómo los hechos del pasado cambian de significado según el contexto en que se piensa sobre ellos. Es decir, presupone la construcción o invención de la historia a cargo de la historiografía y los historiadores. Por eso el volumen ofrece diversas consideraciones sobre la trayectoria del mito, el papel protagonista o no del pueblo, su contraste con otra fecha próxima, no nacionalista sino internacionalista —el uno de mayo— o su configuración local cuando se hace coincidir la Fiesta del Dos de mayo con la Fiesta de la Comunidad de Madrid<sup>28</sup>.

Cabe destacar entre los trabajos incluidos en el volumen el texto de Luis Martín Pozuelo<sup>29</sup> acerca de la iconografía de la Guerra de la Independencia, que comienza con los grabados sobre el Dos de mayo de Tomás López de Eguídanos, matriz de donde deriva la insistencia en lo cruento. Martín Pozuelo estudia la iconología del “pueblo”, del “rey deseado” y el protagonismo creciente, después de la guerra, de las estampas rotuladas por textos en la prensa, de los héroes, Daoíz y Velarde, Agustina, del pueblo de Madrid. Analiza la pervivencia de estas estampas durante las diversas etapas políticas del siglo XIX (reinado de Isabel II, República, Restauración, etc.) (Martín Pozuelo, *apud* Álvarez Barrientos, 2008: 15).

En su trabajo, “Revolución busca caudillo: Palafox y los sitios de Zaragoza” Fernando Durán<sup>30</sup> asegura que la Guerra de la Independencia fue una revolución en toda regla pero en la que no hubo caudillos, en la que la facción liberal rentabilizó precisamente el abandono del pueblo por las élites, razón por la cual la destrucción del contrato social hacía legítimo el advenimiento de una sociedad en la que el pueblo pudiese llegar al autogobierno. Una revolución sin caudillos, que no sin héroes, porque los héroes siguen siéndolo incluso si mueren “los héroes pueden alimentarse del fracaso, del sacrificio y no necesariamente de la victoria” (Fernando Durán, *apud* Álvarez Barrientos, 2008: 53).

Por último, también en el ámbito de la literatura merecen ser destacados los trabajos de Jesús María Maroto, que ha facilitado elencos de obras literarias inspiradas en este hecho histórico en los diversos periodos literarios y en los géneros. El trabajo de este estudioso ha facilitado enormemente la elaboración de

---

<sup>28</sup> *Ibidem*

<sup>29</sup> Luis Martín Pozuelo, “Muchos relatos que contar, muchas maneras de contarlos: Mitos y héroes de la Guerra de la Independencia”, (*Apud*, Álvarez Barrientos, 2008: 15).

<sup>30</sup> Fernando Durán López, “Revolución busca caudillo: Palafox y los sitios de Zaragoza”, (*Apud* Álvarez Barrientos, 2008: 23- 53).

nuevos estudios y diccionarios bibliográficos. Véase por ejemplo su recopilación del tema en los cómics “La Guerra de la Independencia en los tebeos”<sup>31</sup>.

En relación con estos trabajos nuestra investigación pretende, como se ha dicho en el primer apartado, analizar la novelística histórica de los últimos tiempos para ver sus características, la influencia de la proximidad del Bicentenario en estas obras, o el peso que deja en ella el distanciamiento histórico. Se tratará además de observar si estas nuevas novelas aportan nuevas informaciones diferentes de las de los escritores del siglo XIX como Pérez Galdós o Pío Baroja, análisis que se hará dentro de las nuevas características de este subgénero: la novela histórica. Y por último hemos de decir que nos interesa ver “la historia desde abajo”<sup>32</sup> es decir, la historia desde la perspectiva de los marginados, de personajes o grupos anónimos dentro de la Guerra de la Independencia. Los escritores que hemos elegido para nuestro corpus de novelas plantean una visión de la historia en la cual los personajes ficticios o históricos son víctimas de las circunstancias y son, además, protagonistas de historias anónimas que podría haber vivido cualquiera durante la contienda.

---

<sup>31</sup> Jesús María Maroto “La Guerra de la Independencia en los tebeos”, *La Guerra de la Independencia: estudios*, coord. José Antonio Armillas Vicente, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2001: 387- 416.

<sup>32</sup> Jim Sharpe, “*Historia desde abajo*”. Jim Sharpe en este estudio subraya la importancia de historias mínimas en la historia. En efecto desde los clásicos, el relato histórico ha contemplado los hechos de las grandes personalidades. Pero a partir de 1985 con la publicación de un ensayo titulado “History of below” se empezó a revisar la concepción tradicional de la historia. Se empezó a tomar en cuenta la historia del pueblo, de los grupos minoritarios y marginados. (Peter Burke, 1996: 38-58).





## CAPÍTULO I

### *La Guerra de la Independencia y la novela histórica. Panorama evolutivo hasta 1975.*

#### *1) La novela histórica: definición, características, función.*

Nuestro propósito en este apartado, no es añadir un nuevo título a los numerosos estudios sobre el género de la novela histórica. Pero ya que el tema de nuestra tesis atañe directamente a este género, nos detendremos brevemente en describir las características y el panorama y de los estudios realizados sobre el género antes de examinar el estado de la bibliografía específica de las novelas inspiradas en la Guerra de la Independencia.

Uno de los autores que fundaron la reflexión moderna sobre el género, Georges Lukács,<sup>33</sup> definió en 1937 la novela histórica no como un género aparte sino como un híbrido que nace de la insatisfacción de la novela y de la insatisfacción de la escritura de la historia. Un género imaginativo, pues, que utiliza conjuntamente para su elaboración la ficción y la realidad y permite la aparición en el mismo universo diegético de personajes históricos y personajes ficticios. En definitiva, un subgénero narrativo cuyo propósito principal es la representación verosímil del sistema de valores y de creencias de la época seleccionada, más o menos lejana del tiempo presente de la redacción.

Esa acción ficticia e inventada de la novela histórica, precisa Kurt Spang (1995: 16-17), se sitúa en un pasado histórico-real, el cual se reconstruye acudiendo a los archivos de la memoria histórica de los lectores. La fuente del lenguaje que enuncia esta novela histórica proviene de la ficción, del narrador, ente que pertenece al mundo imaginario creado por el texto. La fuente del lenguaje de la escritura de historia es un autor real, externo a un mundo narrado en el que se dan cita referentes no imaginados sino constatables<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Georg Lukács, *La novela histórica*, México, Era, 1971 (traducción de Jazmín Reuter).

<sup>34</sup> Precizando algo más sobre estos conceptos añadimos la definición de Langa Pizarro: “Llamamos novela histórica a aquella que trata de reproducir de modo verosímil una determinada época del pasado, preferentemente no vivida por el autor. Para ello, conjuga lo real y lo inventado, las técnicas historiográficas y las novelescas. Del peso que tengan los asuntos históricos y las pretensiones literarias dependerá que la obra se adscriba a este subgénero, o pertenezca a la categoría de las memorias, los diarios, las biografías, las crónicas, las leyendas, las novelas costumbristas, etc...” (2004: 108).

En la novela el pacto de ficcionalidad se desarrolla en el plano pragmático entre los parámetros del narrador y el mundo ficcional. A nivel semántico, las novelas crean estos mundos ficcionales en los que actúan personajes y suceden acontecimientos de acuerdo con las convenciones de la poética de la ficción que corresponda.

Pero en la novela histórica, siguiendo esta perspectiva, se ofrece una diégesis cuya consistencia está basada en la representación de hechos, situaciones, personajes, que ya han sido narrados en textos de historia y cuya existencia empírica queda atestiguada en esos mismos textos, de manera que el receptor los reconoce porque forman parte de su enciclopedia cultural y los remite a un marco referencial extenso.

En cierto sentido, la novela histórica no aporta ningún elemento nuevo en relación a lo ya suscrito por el texto de historia. Lo que hace es recrear este mismo ambiente a través de la ficción inventando discursos y técnicas para poder llegar al objetivo que se propone. No se diferencia en nada de otro tipo de novelas, como determinaba G. Luckács. A este propósito García Gual<sup>35</sup> explica:

...los historiadores intentan ofrecer la verdad escueta de lo que sucedió en un relato fundado siempre en testimonios precisos sobre el pasado, mientras que la ficción novelesca juega con lo verosímil, un territorio infinitamente más libre y sobre el que caben varias y múltiples perspectivas. En este sentido, la novela histórica suele ofrecernos un viaje al pasado generalmente más ameno y lúdico que el mejor acreditado texto histórico.

Dicho de otro modo, mientras la Historia evoca un pasado real, la novela histórica erige un edificio imaginativo a partir de los datos históricos. En este género el autor goza de cierta libertad para inventar siempre que no pierda como sustrato la Historia. Pero el novelista, a diferencia del historiador, no está obligado a relatar los sucesos tal como ocurrieron. Lo que caracteriza al discurso literario frente al histórico es su legitimidad para contar hechos inventados. Su objetivo no es la verdad sino la verosimilitud, no lo real sino lo posible (Fernández Prieto, 2003: 39). Por eso podría decirse, opina Halsall Albert (1984: 102) que la novela histórica “prétend offrir une interpretation persuasive des éléments historiques traités”<sup>36</sup>, pero no busca la fiel transcripción de los sucesos históricos sino su narración verosímil.

---

<sup>35</sup> Carlos García Gual, El País, *Babelia*, Madrid en un artículo “Recorrido imaginarios por el pasado” 1/12/2007.

<sup>36</sup> Albert W. Halsall, « Le roman historique didactique », 81-104 in *Poétique*, n° 57, París, 1984:102. (La novela histórica pretende ofrecer una interpretación persuasiva de los elementos históricos tratados).

Y en la literatura, lo verosímil se alcanza cuando el universo ficcional utiliza realidades o elementos con un referente real y externo al texto. De ahí que no sea posible al narrador apartarse de lo aceptado por el lector común, que proviene de ese mundo referencial. El narrador, los personajes, el espacio, el tiempo y los acontecimientos reenvían, como en un efecto especular, al historiador, a las personas, al lugar y al contexto histórico (concretos), y a la Historia, creando un efecto de ilusión referencial. Podría decirse, sugiere Noe Jitrik (1995) que la construcción de la novela histórica se hace sobre la herramienta de la antítesis u oximoron.

En efecto, el término “novela”, en una primera aproximación, remite directamente, en la tradición occidental, a un orden de invención; “historia”, en la misma tradición, parece situarse en el orden de los hechos; la imagen, en consecuencia, se construye con dos elementos semánticos opuestos<sup>37</sup>.

Desde este propósito de abordar los deslindes de este género, se ha intentado marcar la diferencia y similitud entre relato histórico y la novela histórica<sup>38</sup>.

El primer elemento subrayado para enfrentar la historia y la novela es la consideración obvia de que ambas se oponen en el mismo sentido que la ficción contrasta con la realidad.

La Historia es el relato o narración de un acontecimiento ocurrido en la vida real, en un momento dado, en un lugar específico, que el historiador pone en conocimiento de sus coetáneos de forma cronológica, utilizando una relación lógica causal, según un antes y un después, es decir, convirtiéndose en narradores, dice Peter Burke<sup>39</sup>. En cierto sentido el relato es el modo de organizar el discurso de cara al conocimiento y podría ser utilizado en todos los sectores de la actividad humana, desde la organización social, política y cultural.

---

<sup>37</sup> Noe Jitrik, *Historia e imaginación literaria*, Buenos Aires, Biblos, 1995: 9. En una entrevista concedida al diario ABC J. J. Armas Marcelo opina sobre este género literario y se manifiesta en la misma línea que Noé Jitrik. Califica la novela histórica de un oxímoron, una contradicción absoluta en el sentido de que se fundamenta en dos elementos opuestos; la realidad *versus* la invención, ficción. Por eso la mezcla de estos dos elementos dará lugar a un tercero que no es ni realidad ni totalmente ficción: la verosimilitud. Vargas Llosa habla de “la verdad de las mentiras” en su artículo “Los secretos de la novela histórica” Diario ABC, Madrid 03/05/2006 66-67.

<sup>38</sup> Carlos García Gual, *Apología de la novela histórica y otros ensayos*, Barcelona, Peninsulares, 2002.

<sup>39</sup> Peter Burke, *Formas de hacer historia*, Barcelona, Alianza, 1996 (versión española de José Luis Gil Arista). El autor llama a estos historiadores de narradores o califica esta historia de “Paradigma tradicional”. Su objetivo fundamental es la narración de acontecimientos: 14.

Hablando de la verificación y de la invención en estos dos tipos de relatos podemos decir que la novela histórica goza de más libertad que la narración histórica, sujeta al contrato de la verificación. La historia examina los sucesos y por eso tiene que construirse a fuerza de evidencias estudiadas<sup>40</sup>. La novela en cambio se pregunta por la razón y sentido de los hechos y aunque está sujeta al tiempo y espacio referencial puede seleccionar los modos de la escritura, y no necesita ser fiel más que a los hechos. El novelista histórico no es esclavo de la historia, puede construir los problemas de la verosimilitud sirviéndose de las lagunas que ha dejado la historia oficial, lo que es fácil si se toma la historia como decorado y no como eje sintagmático<sup>41</sup>.

Además, la diferencia entre el relato histórico y la novela histórica radica también en los conceptos de referencialidad y expresividad. Kate Hamburger<sup>42</sup> diferencia un texto histórico de una novela histórica aclarando que la novela propone sujetos mientras que el historiador trata a sus personajes como objetos. En la novela los personajes tienen un yo desde el que miran los escenarios, el paisaje, los decorados etc. Lo trascendental de su aparición es expresar la emotividad “La dimensión humana vence la significación pública-política. En la narración de la Historia el personaje cumple una función referencial” (Ciplijauskaitė, 1981: 9). Mientras la acción de la novela se presenta como un devenir, no como algo definitivamente pasado, aún susceptible de la tensión, en la narración histórica los hechos han sido concluidos. El lector sabe que puede emitir juicios porque se encuentra ante cosas que han ocurrido. En la novela histórica lo máximo que se puede hacer es formular cuasi juicios porque lo que se le propone es una invención. Por otra parte el lenguaje de la novela no es expositivo y neutral como en la Historia, sino anclado en una época y buscando lo más característico y pintoresco, lo que sugiere un halo poético, dramático y brillante (lo que también alcanzan algunos historiadores famosos como Macaulay para favorecer la explicación):

La estructura de la novela histórica cambia según la evolución de sus componentes principales: el concepto o la filosofía de la historia, y el desarrollo de la técnica narrativa (Ciplijauskaitė, 1981: 6).

---

<sup>40</sup> Robin George Collingwood, *Idea de la historia*, México, FCE, ([1962] 1965).

<sup>41</sup> Biruté Ciplijauskaitė, *Los noventayochistas y la historia*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1981: 8.

<sup>42</sup> Kate Hamburger *Die logik der dichtung*. Stuttgart, 1977. Tiene una edición francesa, *Logiques des genres littéraires*, París, Seuil, 1986.

La omnisciencia narrativa era una de las características en los primeros momentos de la novela histórica. En efecto, la novela histórica del XIX se escribió del mismo modo que eran redactados los libros de historia, en tercera persona, para dotarla de un cariz de neutralidad, de verdad científica, de perspectiva objetiva con varias y múltiples perspectivas (García Gual, 2007: 12).

A nivel lingüístico la novela histórica utiliza el anacronismo para conseguir su meta o transmitir el mensaje al lector:

La antítesis del arcaísmo es la modernización lingüística, que consiste en hacer hablar al narrador o a los personajes con vocablos o con giros muy modernos que chocan abiertamente con los usos de la época histórica evocada, o en un registro familiar o coloquial impropio de su categoría histórica. Este procedimiento implica una ruptura de las expectativas del lector y obedece a una intencionalidad paródica, irónica o satírica (Fernández Prieto, 2003: 198-199).

En definitiva, tanto la novela histórica como la Historia utilizan los mismos materiales históricos para sus narraciones. La diferencia entre ambas brota del modo de su utilización en razón del objetivo auto-asignado por cada una.

¿Pero qué es lo que podríamos entender como referente válido cuando nos planteamos la historicidad de la novela histórica? O dicho de otro modo, ¿cuándo una novela deja de ser histórica? Según explica Noe Jitrik el límite de esta validez depende de la adecuación de la novela histórica a los contenidos de la enciclopedia cultural que manejan los lectores:

Cada uno de nosotros conoce cierta cantidad de cosas que ha aprendido a través de determinados canales; ese saber nos habilita para juzgar aspectos de la realidad o de la historia y sobre todo, para atribuir valores, creemos que podemos decir de las cosas que “son” o “no son” en el sentido axiológico. Además ese saber adquirido trasciende lo individual, posee una organización compartida por muchos según determinadas inscripciones. Así que, en principio, la validez o invalidez de una afirmación histórica en un texto tiene que ver con un cierto saber previo y con el peso que se puede tener en el juicio que se emita (Jitrik, 1995: 48).

Pero en la novela histórica, la verosimilitud juega además un papel utilitario. Su objetivo es informar al lector sobre el pasado a través del ejercicio imaginario para proporcionarle las bases que permiten vivir su presente. Santos Sanz Villanueva ha subrayado este carácter pragmático de las novelas históricas:

Ahora bien, este utilitarismo resulta un poco engañoso porque bajo tal concepto cobijan cosas muy distintas. Algunos lo aplican al hecho de que proporcionan entretenimiento. Así se justifica lo histórico porque transmite unos contenidos en sí mismos atractivos, amenos y curiosos al lector. (...). Otras posturas vinculan el utilitarismo a una concepción galdosiana: me refiero a la vieja idea que concibe la historia como *magíster vitae* (Sanz Villanueva 2001: 213).

Sin la historia, la sociedad humana nada sabría de sí misma concluye el autor. Y ese conocimiento facilita a los lectores el ejercicio de una libertad más consciente. Lo difícil sería, dice Sanz Villanueva, llegar al acuerdo sobre qué tipo de vida debería ser el enseñado en la novela histórica. Para Galdós lo histórico significaba un modo de vivir en colectividad, un reconocimiento de los problemas sociales que facilitaba al lector individual un modelo de conducta social y político. Pero en la novela histórica actual, esa expresión del carácter colectivo, si bien no ha desaparecido completamente, ha desplazado el centro de interés hacia la resolución de problemas individuales, emocionales, sentimentales, de comunicación, de aspiraciones frustradas, de creencias religiosas.

En el caso de la novela española sobre el tema de la Guerra de la Independencia, esta afirmación es particularmente acertada. Las dos Españas que trágicamente se enfrentaron en 1936 nacieron quizá de este tiempo pasado. El episodio de la Guerra de la Independencia refleja el carácter del español hasta el día de hoy. Afirma Arturo Pérez Reverte: “Esa épica callejera nos metió en una pesadilla que arrastramos hasta hoy, ahí nacen Las dos España”<sup>43</sup>. Como es obvio, la reflexión sobre este acontecimiento histórico sirve, y ha servido en el pasado, para reflexionar sobre los propios problemas presentes. La novela histórica es configurada en ocasiones del mismo modo que las utopías o las distopías, proyectando en ella anhelos o desilusiones, y en el caso del tema que nos ocupa aquí, reproduciendo en cada una de sus ediciones los conflictos del escritor: la condición del exiliado durante la etapa franquista, por ejemplo, la preocupación por el porvenir, durante la primera transición. Es decir, la novela histórica es para cada escritor siempre “una respuesta a su situación vital” y puede orientarse hacia el escapismo, la huida al pasado motivada por la nostalgia, o también la transformación en herramienta de lucha, que permite hacer reconocibles situaciones actuales que no pueden ser aludidas, que se transcriben en clave alegórica.

---

<sup>43</sup> Diario, *El País*, Suplemento Babelia, Entrevista a Arturo Pérez Reverte con motivo de la publicación de *Un día de cólera* diciembre 2007: 8.

Aunque, también, añade Ciplijauskaitė, y tal como sucede con Marguerite Yourcenar, la novela histórica puede aspirar a la elucubración cultural y erudita (1981: 4-5).

Esta sería la explicación en el pasado de las “novelas arqueológicas” en el siglo XIX y en el presente, de las “novelas enciclopedias” infolios voluminosos donde se pueden localizar todo tipo de curiosidades. Todo lo reflejado en la novela histórica, dice Noe Jitrik, se convierte en “lo referido”, incluso si los hechos referidos son reales. Y tal como indica Linda Hutcheon la exhibición de esos referentes, incluso cuando son ficticios, o imaginados, es uno de los rasgos más característicos de la nueva novela histórica, “Metafiction teaches its readers to see all referents, as fictives, as imagined”, (Linda Hutcheon, 1988: 153).

El recurso al pasado es una forma de huir del presente que a veces resulta difícil vivir. La novela histórica crea un escondite para poder sobrevivir en la actualidad. Sin embargo, a veces esta intención escapista puede guiarnos en el presente, servirnos de experiencia para no volver a cometer los mismos errores del pasado. No hay que olvidar que la nueva novela histórica ayudada por el posmodernismo se ha convertido en la plataforma de la heteroglosia de relatos donde cualquier relato con un poco de historia es reconocido como tal. Eso permite escapar de los demás géneros que requieren más rigor.

Para William Dilthey, el objetivo de la novela histórica es expresar a través de los destinos individuales los problemas de una época, comprender la situación histórica completa. Por eso, es necesario combinar la descripción de la época, los valores, con la parte ficcional de una vida en particular. Los personajes y acontecimientos seleccionados deben guardar una cierta distancia temporal, mayor o menor según las épocas, al menos cincuenta años (Ciplijauskaitė, 1981: 13). La historia debe ser seleccionada según la familiaridad del lector de manera que según sea su desconocimiento de algunos puntos el escritor podrá inventar sucesos para esos vacíos que la historia no ha testimoniado. Si bien es verdad que el objetivo de la novela es enseñar, se podrá elegir un tramo menos conocido. A cambio, si el propósito es entretener, el lector debe conocer mejor lo ocurrido. Con esta visión de la historia el autor se dirige a un lector al que ya no cuenta sino que examina.



## 2) *La novela histórica del Romanticismo*

### 2.1) *El género*

Si de algún modo puede establecerse una relación entre la Poética (el arte de la composición) y la Historiografía, (el arte de referir lo Histórico) es porque también existe una relación entre Literatura y Filosofía, dice Ciplijauskaitė. Las teorías filosóficas afectan al modo de comprender y nombrar la realidad, por tanto, al desarrollo de la vida social, a su narración. Y esto no puede menos que reflejarse en la novela. (Ciplijauskaitė, 1981: 17).

La novela histórica del XIX se sirve de unos principios técnicos que tienen que ver con su visión de la Historia. La atención de la novela romántica por los datos pintorescos —en la que fue magistral el ejemplo de Walter Scott— proviene quizá del influjo de historiadores como Thomas Macaulay<sup>44</sup>, quien insistía en que sólo recogiendo en las crónicas lo que podría ser material de un novelista, se podría alcanzar la impresión de realidad. Macaulay trató de escribir su Historia desde la interrogación, planteando preguntas, problemas, creando perspectivas en el modo de tratar los acontecimientos. En suma, buscaba no tanto una narración aséptica como la consideración problemática de la realidad, lo cual es más propio de la obra literaria. Macaulay desarrolló una respuesta en el modo de manipular el material histórico. Con el tiempo, esos principios de búsqueda de la autenticidad de los hechos se convirtieron en la savia que germinó en el nuevo modo de afrontar la narración histórica en el realismo: “El realismo que existía en la novela de Scott fue la savia que vivificó la del periodo realista” asegura Rodríguez Puértolas en el prólogo de su edición de *Tafalgar* de Pérez Galdós (1984: 26).

Concretamente, el apogeo de la novela romántica en España es obra de la imitación de Walter Scott, autor que verdaderamente acuña una fórmula de éxito para los lectores españoles según algunos autores, bien explicable si se tiene en cuenta su estilo dramático y efectista, lo cual es evidente, por ejemplo, en el modo de caracterizar a los protagonistas (héroes de origen misterioso que ya no proceden de una clase privilegiada y se muestran ante sus lectores rodeados de un halo exótico muy conveniente para la creación del suspense).

---

<sup>44</sup> Thomas Macaulay, *Historia de la revolución de Inglaterra*, Madrid, Luis Navarro, 1882-1884, 4 vols, Traducción de M. Juderías Béndez.

Pero la imitación de Walter Scott no se realizó en España sino muy tardíamente, hacia 1825, por razón de los avatares políticos a comienzos del XIX, entre los que se incluye fundamentalmente la Guerra de la Independencia. En el modelo scottista encontraban los novelistas españoles un ejemplo sobre cómo convertir en materia novelesca las propias tradiciones históricas.

Detallando ahora las estrategias narrativas derivadas de esa visión pintoresca de la narración histórica, enumeramos algunos de los rasgos de la novela histórica en el romanticismo siguiendo la clasificación de Fernández Prieto (2003: 102).

- 1) la elaboración de un proyecto semántico-pragmático para la reconstrucción imaginativa de parte del lector, preferentemente, del pasado histórico de la Edad Media. La selección de este periodo histórico por la novela romántica viene dada por entender el Medioevo como un tiempo de mayor libertad, de pasiones más sinceras, tradiciones autóctonas, de principios morales más puros, una edad de la fe y del espíritu, donde es posible consolarse del materialismo de la edad presente, de la homogeneización social. Una edad, por tanto, de la imaginación, entronizada en el romanticismo como la única fuerza creadora.
- 2) el establecimiento de una diégesis fundada en la amalgama de elementos históricos (espacios, acontecimientos, personajes) y de elementos inventados. La introducción de lo pintoresco, la detallada descripción de lo que debería ser seleccionado para un cuadro de época, el color local, las detalladas descripciones de objetos, usos, trajes, etc fortalecen la verosimilitud e historicidad de lo narrado.
- 3) configuración de una trama de romance basada en la peripecia y en la intriga, con motivos característicos que mantienen el interés de los lectores: desafíos, raptos, asaltos a castillos, duelos, muertos que reviven, intervención de magos. Esto es lo que Fernández Prieto denomina “decorado romántico” sobre el cual se escenifican temas característicos, el amor imposible, trágico y fatal como en Larra, en *El Doncel de don Enrique el doliente*, 1834; la venganza con Espronceda, en *Sancho Saldaña*, 1834; la idealización del paisaje en Gil y Carrasco, en *El señor de Bembibre*, 1844)<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Como declara Margarita Almela en su estudio titulado “La novela histórica española durante el siglo XIX” en la novela romántica “El espacio se representa en medio de un paisaje inhóspito. En cuanto al tiempo, se trata de verano otoño de un año, verano de un mes. Se puede comenzar la novela con previa información histórica o con acción”, (en José Jurado Morales, 2006: 94-141). A esto podría añadirse la utilización en la novela de los recursos escenográficos típicos del teatro del siglo de Oro.

4) Finalmente, esta novela utiliza la perspectiva omnímoda y neutral del narrador en tercera persona, extradiegético, que se finge transcriptor o editor del manuscrito original donde se contiene el relato verídico de los sucesos; o también, el narrador que se presenta como una figura de saber que puede transmitir al lector las informaciones históricas extradiegéticas necesarias que facilitan el seguimiento y la comprensión de lo narrado. Este narrador asume el papel de un dios que *selecciona* los acontecimientos para el seguimiento y comprensión de lo narrado.

5) Asimismo, el narrador desarrolla sus funciones metanarrativa e ideológica en sus comentarios sobre la fiabilidad del manuscrito que le sirve de fuente o su valoración del contraste entre pasado y presente, o bien a través de otras digresiones morales, filosóficas, etc. Y este narrador se sitúa en el mismo plano temporal del lector, el presente, en relación al pasado de la historia. El tiempo del relato del narrador corresponde al tiempo del lector en relación al pasado. Por otra parte, la narración se realiza de forma secuenciada y ordenada.

Todas estas estrategias sirven para resaltar el carácter didáctico del relato a través de la representación verosímil de los datos de la historia.

## 2.2) *La Guerra de la Independencia en la historiografía en la primera mitad del siglo XIX*

El despliegue de la Historiografía española tuvo su espoleta, precisamente —según recuerda José García de León y Pizarro<sup>46</sup>— en la “francesada”. La Guerra de la Independencia es el primer acontecimiento histórico que es referido de acuerdo a los modernos parámetros de la disciplina historiográfica. Posteriormente reciben esta configuración la primera guerra carlista, el reinado de Fernando VII, el reinado de Isabel II etc...

La Guerra de la Independencia motivó a muchos escritores o historiadores que habían sido testigos de los hechos a materializar por escrito todo lo ocurrido. Se trataba de relatar los hechos según los habían vivido. Es también el momento de la primera aparición del término que analizamos aquí “Guerra de la Independencia” que comienza a circular hacia los años 20, de modo concomitante con otros, “Guerra del francés”, “Revolución de España”, como decía el conde de

---

<sup>46</sup> José García de León y Pizarro, *Memorias*, Madrid (Centro de Estudios Políticos y Constitucionales “Clásicos del pensamiento político y constitucional español”), Madrid, Álvaro Alonso Castrillo, 1998.

Toreno<sup>47</sup> pero que acaba acuñándose en la historia de Modesto Lafuente (Álvarez Barrientos, 2008).

En el sector tradicional, las versiones coetáneas a la Guerra plantean el conflicto como la contienda entre el bien y el mal, la lucha entre los defensores de la fe y la sociedad tradicional, los héroes valerosos contra los corruptores de las costumbres y los cobardes propagadores del ateísmo (Sánchez García, 2008: 19). Esta auto-representación tiene como finalidad la movilización ciudadana, de ahí el recurso a los estereotipos (*ibid*: 22).

Ya en plena contienda se realizan crónicas y valoraciones. Álvaro Flórez Estrada publica, en Londres, su *Introducción a la historia de la revolución en España*, en 1810, sin mencionar la palabra independencia en el título pero como un concepto omnipresente en todo el texto. En la visión de este escritor, la Guerra de la Independencia apareja el concepto de nación. En algún caso, pudo conllevar el enfrentamiento civil, pero la contienda fue sobre todo una guerra de Independencia en la que el pueblo se rebeló desde el principio contra el tirano, en ausencia de los líderes legítimos que pudieran haberlo guiado. Este pueblo recibió la soberanía nacional en ausencia del rey, propuso un modelo de constitución en 1809 y lo repitió en 1810. Para Flórez Estrada el origen de la situación comienza en la Francia revolucionaria, en 1789, la sucesión de las revueltas europeas y el combate de Trafalgar, primer atisbo del deseo de Napoleón de conquistar España. Y la revolución de España apareja la transformación de todo el sistema político de Europa pues fue el ejemplo que hizo cundir la sublevación en otros países.

Traicionando las expectativas democráticas, Napoleón se condenó a sí mismo. Hay que decir, desde luego, que muchas veces, la orientación política personal de los escritores que narran los hechos influye en sus estimaciones: tal es el caso de Flórez Estrada que juzgó la revolución el momento más adecuado para una transformación institucional.

También en 1810 publica en Londres Francisco Martínez de la Rosa, su folleto, *La revolución actual de España*, (n. 7 y 8 de *El Español*, 2.ed. Granada,

---

<sup>47</sup> Conde de Toreno, *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España, 1807-1814*, Madrid, Edición de Juan Manuel Martínez Valderza, 2008-2009, 5 vol. Estanislao de Koska Vayo, *Historia de la vida de Fernando VII de España con documentos justificativos, ordenes reservadas y numerosas cartas*, Madrid, (Imp.Repullés), 1842. Historias del estilo de la de Juan Priego López, *Guerra de la Independencia (1808-1814)* J.M. García Rodríguez, *Guerra de la Independencia, ensayo histórico político de una epopeya española*, Barcelona, Caralt, 1945, detallan el inventario de exposiciones realizadas. En 1952 se publica también un *Diccionario Bibliográfico*.

Imprenta del Ejército, 1813) donde reflexiona sobre el papel del pueblo en esta situación límite, vinculando las nociones de revolución e independencia. El carácter español lo define así: “inalterables en la desgracia, pero poco activos, y confiados en demasía, cuando la fortuna nos protege” (*apud*, Álvarez Barrientos, 2007: 245). Para Martínez de la Rosa, el pueblo es la parte más sana de la sociedad, no contaminada por la corrupción, más cercana de las tradiciones, que no puede ser corrompida con señuelos. Por eso, fue capaz de dar tamaño ejemplo de sensatez, y se rebeló contra la tiranía de tres siglos de autoritarismo, aunque de forma muy diversa a la de los revolucionarios franceses, respetando la propiedad privada y la pública. Y eso, a pesar de su escasa preparación, sin haber tenido antes una libertad civil. Aunque todo ello fuese finalmente una oportunidad perdida porque la tardía constitución de las Cortes frustró la educación ciudadana del pueblo. La invasión francesa fue la oportunidad de oro para haber aprovechado la cohesión nacional en el esfuerzo democrático.

En 1814, el sacerdote José Clemente y Carnicero, consejero de Fernando VII y archivero del Archivo de Indias fue autor de un folleto titulado *Historia razonada de los principales sucesos de la gloriosa revolución de España*, contrario a las Cortes a pesar de su elogio de la gloriosa revolución que permitió la salvación de la patria (por el retorno del rey). También en la misma fecha Juan Antonio Llorente, comenzó la publicación de las *Memorias para la historia de la Revolución española* (bajo el seudónimo de Juan Nellerto, 1814-1816) con documentos y materiales de primera mano y en un sentido diametralmente opuesto al de Clemente y Carnicero.

Con posterioridad, otros historiadores románticos ven esta contienda, en la que muchos de ellos habían participado, la consecuencia lógica de un gobierno pésimo, y comprenden el acontecimiento tanto como una guerra para la liberación del territorio nacional como un momento para la transformación política de la monarquía. A la búsqueda de una retórica de lo fidedigno, verdadero, objetivo “Salmón, Martínez de la Rosa, Carnicero, no hacen historia personal o de reyes o generales; convierten a los ciudadanos en protagonistas, en sujeto político que identifica las características de un país, aunque las ideologías de cada uno sean distintas” (Álvarez Barrientos, 2008: 242). Sus narraciones las protagonizan los héroes que expresan la virtud de toda una colectividad.

El propósito de la crónica de Canga Argüelles<sup>48</sup> en 1829 es también la rehabilitación del honor militar español, y la recuperación del favor real cuando prepara su regreso a España. La historia de Canga Argüelles se apoya en los testimonios de combatientes y testigos (el padre Rico, el padre Juan Franco, diversos mariscales y comandantes) y busca transformar la espontánea conflagración en una operación militar.

En su *Historia Política y Militar de la Guerra de la Independencia de España* en 1833, José Muñoz Maldonado sienta las bases de lo que después será el mito de la nación. El autor escribe por encargo del rey Fernando VII, que por el decreto de 14 de agosto de 1815 promueve una historia oficial de los acontecimientos. Lógicamente, en esta versión, la degradación de Godoy es paralela a la mitificación de Fernando. Pero pese a la voluntad política de esta obra, Muñoz Maldonado reconoce que es en 1808 cuando se fragua la idea de “patria”. Así pues, la conciencia nacional nace en 1808, y como manifiesta el rótulo de su libro la francesada fue una Guerra de Independencia. El propósito del autor es rectificar los puntos de vista de los historiadores extranjeros, de los ingleses, que se atribuyen la victoria y de los franceses, que calumnian a los guerrilleros. En esencia, esta historia cumple los mismos objetivos del costumbrismo por las mismas fechas, pudiéndose percibir la voluntad de estilo literario en la narración histórica.

Suelen, estos escritores referirse a la guerra como “revolución de España”, que como examina Álvarez Barrientos significa tanto alboroto y sedición como alteración del gobierno. Esta revolución nacional aglutina a todos los españoles y los levanta contra Napoleón. Para los historiadores de tendencia liberal lo que consigue esa fusión es la promulgación de la Constitución, más que la Guerra, aunque el principio es de modo indiscutible para todos el Dos de mayo, “El Dos de mayo dio sentido al pasado, a la historia común, a todo aquello con lo que los españoles se identificaban, a la defensa de la independencia de la religión y de la monarquía. El Dos de mayo y luego la guerra permitieron mostrar o elaborar la existencia de un sentido y una unidad nacional, más allá de las ideologías”, destacan Alcalá Galiano y Modesto Lafuente (Álvarez Barrientos, 2008: 244).

Desde la interpretación que hace la monografía de Álvarez Barrientos, derivada de la lectura de la prensa, en el sector progresista se tendió a enfocar la

<sup>48</sup>

José Canga Argüelles, *Apéndice a las observaciones sobre la historia la Guerra de España que escribieron los señores Clarke, Southey, Londonderry y Napier*, Londres, impreso por Don Marcelino Calero, 1829.

Guerra como una contienda “civil” aunque este término tenía entonces un significado algo diferente. La “guerra civil” es el estado de caos producido por la lucha de todos contra todos, más que el enfrentamiento de dos bandos opuestos. La desarrollan los ciudadanos, espontáneamente y sin el liderazgo de jefes, es decir, la “guerra civil” era entonces algo más parecido a lo que hoy entendemos por “revolución”. Desde esta premisa la efeméride del Dos de mayo se celebra lógicamente a partir de 1838 y especialmente en los años 1839 y 1840, es decir, cuando ha estallado la Guerra Carlista, se ha producido la sustitución de María Cristina, y el país es gobernado por la regencia de Espartero, dado que se necesita encontrar un icono para la reunificación nacional. El pueblo es considerado como un conjunto indiferenciado y unido, razón por la que la figura de los héroes es desplazada al fondo de la trama. Incluso los héroes del Dos de mayo (Daoíz y Velarde) son mencionados como una mera coletilla. Se insiste en la espontaneidad del pueblo de Madrid, que se lanzó espontáneamente a la defensa de la nación, y descubrió que podía hacerlo sin esos gobernantes que lo habían abandonado. Es una lección para los que confiaban todo al poder de los reyes.

En suma, hacia 1840 los historiadores comprenden que la Guerra de la Independencia es vista como un desorden interno, gestado dentro de la nación, y no tanto la consecuencia de la intervención externa. Un desorden y tumulto no achacable al pueblo que es por definición virtuoso, sino a la deficiente clase política. La mediatización del partido moderado (Sánchez García, 2008) se apropia del discurso de la celebración y promueve la imagen de unidad que sugieren los símbolos colectivos y desde esta perspectiva, el Dos de mayo se entiende como el punto de partida de la regeneración nacional desde la decadencia de los siglos de Oro hasta el reinado de Carlos IV (aunque las tendencias decadentes siguen palpables, por ejemplo, en la causa de los carlistas y los empeños federalistas de resquebrajar la unidad).

Por otra parte, se juzga, la Guerra consuma la fusión de las jerarquías, lo cual permite avanzar hacia la democracia.

Inspirados en la necesidad de crear una nueva clase superior dentro del cuerpo intermedio de la clase media —pero de modo que no se les confundiera con el pueblo— los conservadores invocaron la unión y disiparon el imaginario revolucionario que había acompañado a la guerra. “Se diría entonces que a mediados de la década de 1840 se había producido una confluencia entre dos discursos —el de los moderados y el de los progresistas— que compartían la misma retórica” (Sánchez García, 2008: 287) aunque no entiendan lo mismo por

idénticos vocablos. Lo que se favorece ahora es un estado intermedio entre el progresismo y el legitimismo, reduciendo por tanto el sesgo cívico-libertario de la conmemoración, y ampliando los objetivos de la guerra: la lucha por la sana independencia, por el trono, por la nacionalidad (*El Herald*o, 2 de mayo de 1847) y por la religión, que es lo que mantiene unido al pueblo.

Desde la perspectiva del historiador Modesto Lafuente, en 1869<sup>49</sup>, el alzamiento del Dos de mayo y toda la lucha posterior la movió el fanatismo religioso y el sentimiento de la nacionalidad. Esto es lo que empujó al pueblo y lo hizo invencible. Para Lafuente, en este momento el pueblo alcanzó la dignidad de “nación”. Este historiador no diferencia como hacen otros autores entre “pueblo” y “populacho” sino entre propietarios y no propietarios, es decir, la regeneración en España debería pasar por la reforma institucional que no permitió Fernando VII (Álvarez Barrientos, 2008: 239-267).

Según esto, comenta Álvarez Barrientos, la Guerra de la Independencia sería “un relato de escenas bélicas, junto a reflexiones de carácter social y psicológico, que se constituyen en análisis histórico” (Álvarez Barrientos, 2008: 243)<sup>50</sup>. En definitiva, la narración de la epopeya nacional. Por eso los historiadores adoptan la posición del publicista y periodista más que la del historiador. Más adelante, estos relatos de la historia serán los que perduren en los manuales de enseñanza, formando en los estudiantes los conceptos de patria, nación. Y los que se hagan familiares a la literatura. De hecho, no es extraño que sean los propios historiadores los que escriben novela histórica. De este modo se consolidó “la asimilación del conflicto como un elemento sustancial de la cultura, que había que aprender en la escuela y que se debía recordar y conmemorar. Fue un elemento decisivo a la hora de construir la idea de Estado” (*ibid*). Junto a la idea de nación hay también la idea de “un carácter nacional esencial e inalterable”

---

<sup>49</sup> Modesto Lafuente y Antonio Ferrer del Río, *Historia general de España*, Madrid, Imprenta a cargo de Dionosio Chaulie, 1869, tomo 25.

<sup>50</sup> Desde la perspectiva de Antonio Cánovas del Castillo, la Guerra de la Independencia es el desenlace lógico de la decadencia española arrastrada desde el siglo XVII (*Historia de la decadencia de España*, 1854). Desde enfoques tradicionalistas, y partidarios de la descentralización Víctor Gebhart y Coll, confecciona su *Historia General de España y sus Indias*, 1861. Víctor Balaguer escribe la historia de esta Guerra desde la óptica de la Renaixença: *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón* (1850-1863), recalcando la trascendencia de estos acontecimientos teniendo en cuenta el sustrato de las leyes de unificación o el respeto del derecho foral. Un enfoque interpretativo liberal, heredero de la ilustración, con estilo narrativo propio del romanticismo, y enfoque positivo, es el que impulsa la publicación de colecciones de fuentes y la accesibilidad de los materiales, vide. *Colección de Documentos inéditos para la historia de España* (1842) o el *Diccionario geográfico*, Madrid (1845-1850) de Pascual Madoz.



(*ibid*) puesto a prueba en diversos momentos de la nación española y en especial en su edad clásica.

### 2.3) *La Guerra de la Independencia en la novela histórica de la primera mitad del siglo XIX*

Si puede aceptarse que Benito Pérez Galdós fue el escritor que dio el impulso definitivo a la novela histórica española, precisamente con esa primera serie de los *Episodios Nacionales* sobre la Guerra de la Independencia, lo cierto es que ya antes de él, varios autores habían experimentado con la ficción histórica valiéndose de este tema. Los estudios de María Isabel Montesinos (1977), Antonio Ferraz Martínez (1992) y Ana María Freire (Emilio de Diego, 2009: 627, 645) nos han permitido localizar una veintena de novelas, en su mayoría publicadas por entregas, con diversos propósitos y tipologías.

María Isabel Montesinos ha estudiado detalladamente la estructura de este tipo de novela, resaltando la casi unánime visión trágica de estos relatos sobre la Guerra de la Independencia. Porque en ellas, la virtud se pone a prueba, se manifiestan caracteres exaltados y el narrador echa mano de todo tipo de procedimientos con tal de despertar las emociones en el lector.

Por lo general, plantean una ficción de estructura lineal y episódica, en tono doctrinal y moralizante, grandilocuente, fervoroso y patriótico. Recogen la sugerencia cervantina del manuscrito encontrado que permite al autor utilizar al narrador omnisciente. A estos novelistas les preocupa enormemente el efecto de verosimilitud. Por eso, emplean la historia como telón de fondo de acontecimientos, y esgrimen documentos originales, cartas, notas, memoriales, apelando al testimonio de los personajes para persuadir a la credulidad.

Su principal defecto, asegura Isabel Montesinos, es la frialdad con que tratan las catástrofes, que sobrevienen, tras la acumulación de desgracias, en la parte última de la novela, cuando el protagonista está a punto de alcanzar la felicidad. Estas novelas, precedidas de prólogos y seguidas de epílogos en los que se recapitulan los momentos históricos fundamentales, facilitan la lectura y buscan despertar el interés con los recursos clásicos del folletín, el aplazamiento del desenlace, todo ello acompañado por las consabidas reacciones sensibles y virtuosas. La parte final resulta, por tanto, un lugar esencial de la estructura novelesca en aquella época.

Lo mismo indica Antonio Ferraz Martínez (1992) a propósito del largo repertorio de las novelas históricas del siglo XIX previas a Galdós, estudiado en su tesis doctoral, *La novela histórica contemporánea del siglo XIX anterior a Galdós: (de la Guerra de la Independencia a la Revolución)*. Estas novelas, como se ha dicho antes, fueron publicadas en su mayoría por entregas, un sistema idóneo para acoger y difundir informaciones sobre asuntos actuales de la historia inmediata. Antonio Ferraz defiende en su tesis que estas novelas históricas son en realidad novelas de costumbres en las que se privilegia la ficción y el interés argumental sobre el desarrollo histórico. Lo que los escritores buscan con estas obras es, principalmente, el efectismo. Por eso, las novelas concluyen en un final trágico, melodramático, cuando una amada imposible o un ser odiado muere y los protagonistas se transforman en mártires del amor, como en *El doncel de D. Enrique el doliente* (Ferraz, 1992: 656, 724).

La profesora Ana María Freire (2007) clasifica en varios tipos estas novelas históricas sobre la Guerra de la Independencia, previas a Galdós.

### 2.3.1) *Novelas de ficción*

En ellas, predomina lo imaginado y ficticio sobre lo histórico. La más antigua de las novelas sobre la Guerra de la Independencia es la producida por el famoso escritor Vicente Martínez Colomer, franciscano, autor de numerosos títulos de narrativa sentimental y testigo de primera línea de la Guerra. La novela de la que hablamos es *Sor Inés*, publicada en 1815. La protagoniza, una joven religiosa, sor Inés del Espíritu Santo, en el mundo doña Isabela Trilles, y refiere las desgracias sufridas por su familia durante la contienda, al final de la cual regresa al claustro. Es interesante saber que Martínez Colomer había practicado también la crónica histórica, con su detallada exposición de los hechos desde el motín de Aranjuez en *El filósofo en su quinta o relación de los hechos acaecidos desde la caída de Godoy hasta el ataque de Valencia*, Salvador Faulú, 1808<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Vicente Martínez Colomer fue un escritor franciscano que produjo una obra narrativa importante, aunque también practicó la lírica y el ensayo. Fue autor de una colección de novelas ejemplares inspiradas en Cervantes, *Nueva colección de novelas ejemplares* (1790) y *Novelas morales* (1804), una novela extensa, vinculada al género gótico y sentimental, en dos tomos, *El Valdemaro* (1792) y una novela de viajes al estilo bizantino, *Los trabajos de Narciso y Filomela* (ms inédito). Véase, A. Cruz Casado, “Vicente Martínez Colomer, un escritor franciscano en la órbita de Cervantes”: *El franciscanismo en Andalucía: conferencias del VII Curso de Verano el arte franciscano en las catedrales andaluzas* (Priego de Córdoba, 31 de julio al 5 de agosto de 2001); conferencias del VIII Curso de Verano, Vol. 1, 2003: 769-782.

También entonces, había autores que identificaban a José I con el salvador de España como Gaspar Zavala y Zamora. En sus obras *El templo de la gloria* y *La clemencia de Tito*, estrenadas

Durante su exilio en Londres, el francmasón Valentín de Llanos Gutiérrez (1795-1885) publicó *Don Esteban or Memoirs of a Spaniard written by himself*, Londres, Colburn, (1825)<sup>52</sup> sobre los amores de Esteban e Isabela, impedidos por la guerra, a la que se incorpora Esteban como guerrillero, y con el decorado gótico usual, Inquisición, mazmorras, etc. Esta novela fue reseñada muy negativamente por Blanco White en la *Quarterley Review*. En su larga vida Valentín de Llanos practicó también la biografía histórica, del duque de Wellington, por ejemplo, en 1862.

En el mismo sentido de la España romántica y exótica trabaja Telésforo de Trueba y Cossío, en *Salvador, the Guerrilla*, Londres, Bentley, 1834, inspirada en la figura de Juan Díaz Porlier, *el marquesito*, mucho más ficticia, que desarrolla una historia de amor entre Salvador y Blanca, a la que se oponen todo tipo de obstáculos, con el decorado histórico como fondo. A estos novelistas les interesa destacar lo espontáneo de la reacción popular. La figura del guerrillero coincide plenamente, además, con la figura del proscrito romántico, si bien, opina Vicente Lloréns<sup>53</sup>, que con esta novela Trueba quizá trataba de dignificar la figura del guerrillero tan denostada entre los militares ingleses, por ejemplo en la historia militar de Napier, hostil a los españoles. De su proximidad de Trueba con el género de la Historia pueden servir de muestra otras novelas históricas, sobre Pedro I el Cruel en 1830, o su biografía de Hernán Cortés, así como de la crónica de la conquista de Perú.

Estanislao Cosca Vayo y de la Fuente (1804-1864), que vivió de niño los acontecimientos de la invasión francesa, utiliza el marco de la contienda

---

ambas en Madrid en 1810, se hablaba de José Bonaparte como monarca ilustrado que podía combatir la bestia negra del absolutismo de los Borbones. Claro está que Zavala y Zamora no tuvo grandes dificultades en proclamarse a favor de los patriotas en otras ocasiones, como en *La defensa de Valencia*, estrenada en 1808, *El triunfo mayor de España en los campos de Vitoria, la fuga del Rey José y prisión de afrancesados-o Los patriotas de Aragón* (representada el 24 de septiembre de 1808, con gran éxito, hasta el punto de que el autor hizo una segunda parte) en homenaje al general Palafox. Lo mismo ocurre en *La alianza española con la nación inglesa*, alegoría cómica en un acto, protagonizados por el Orgullo francés con el Comercio, la Navegación, la Industria, y las demás Artes dormidas a sus pies, alertado por España, ataviada con diadema y manto que les proporciona un lema y un escudo (en el que se muestran entrelazadas, España e Inglaterra) “Mientras la Fe os una seréis irresistibles”. *La sombra de Pelayo o el día más feliz de España* fue representada con motivo del cumpleaños de Fernando VII, el 14 de octubre de 1808. Ensalza el valor español, censura la actitud de Godoy y recupera el concepto de cruzada enarbolado por Pelayo, ahora útil para combatir a los franceses impíos. La postura de Zavala distaba por tanto de ser inequívoca.

<sup>52</sup> Sobre él ha escrito Salvador Rodríguez Castañeda, *Valentín Llanos y los orígenes de la novela histórica*, Valencia, Diputación provincial de Valladolid, 1991.

<sup>53</sup> Vicente Llorens, *Liberales y románticos: una emigración española en Inglaterra (1823-1834)* Madrid, Castalia, 2006.

napoleónica para denunciar otros males en su novela de 1827, *Voyleano o la exaltación de las pasiones*. En efecto, sobre el fondo del escenario de la Guerra se pinta un personaje sensible y wertheriano que muere trágicamente, víctima de sus pasiones, aunque rehabilitado por su patriotismo. El influjo cervantino en esta novela es notorio por el modo de rotular los capítulos. La novela, de estructura epistolar, se encuentra dividida en dos partes, diferenciadas por los interlocutores de las cartas: la primera, con las misivas de Voyleano a Gerónimo, desde el 2 de mayo de 1812, y del cura a Voyleano. La segunda incluye una serie de veintidós cartas de remitentes y destinatarios diferentes (Álvarez Barrientos, 2008: 174). Como novelista histórico, el autor cuenta con numerosos títulos en su haber. Como historiador Cosca Vayo es autor de *Historia de la vida y reinado de Fernando VII*, Madrid, Impr. de Repullés Year: 1842.

Francisco Brotons publicó en 1831 por entregas *Las ruinas de Santa Engracia o El sitio de Zaragoza* sobre la historia de Ricardo, un joven valenciano, que hace fortuna en la carrera militar y regresa a la casa paterna, de la que se había marchado, lleno de méritos y reconocimiento. En su *Biblioteca Valenciana*, Justo Pastor Fuster duda de la identidad y autoría de alguna de las obras de Brotons, que quizá podrían ser traducciones de obras extranjeras. Ana Rueda<sup>54</sup> le atribuye también la novela *Teodora, heroína de Aragón*, publicada en 1832, subtitulada, “historia de la Guerra de la Independencia o memorias del coronel Blok”, en la que se construye un folletín a propósito del primer sitio de Zaragoza, protagonizado por una heroína de virtudes extraordinarias. La novela reconstruye las supuestas memorias del militar francés, Casimir Rodolphe, que después de tres años de victoria consecutiva, desengañado de la causa y enamorado de Teodora, adopta la identidad de un coronel fallecido, coronel Blok, y deja constancia por escrito de sus aventuras. Brotons, sirviéndose del artificio del manuscrito encontrado, incluye un prólogo en el que explica la gestación de estas falsas memorias<sup>55</sup>.

Teodora, explica Sánchez, denominada en muchas ocasiones “la Heroína” parece inspirada en la historia de Agustina de Aragón. “La masculinización del comportamiento de Teodora (al igual que el de otras heroínas

---

<sup>54</sup> Ana Rueda, *Cartas sin lacrar: La novela epistolar y la España ilustrada de 1789-1840*, Frankfurt, Auflage, 2004: 24.

<sup>55</sup> Vide. Ricardo Rodrigo Mancho, “Francisco Brotons: un novelista valenciano al servicio del Trienio”, *Intervención exterior y crisis del antiguo régimen en España: actas del Congreso conmemorativo del 175 aniversario de la invasión de los Cien Mil Hijos de San Luis*, El Puerto de Santa María, 1998, coord. por Alberto Ramos Santana, Gonzalo Butrón Prida, 2000: 207-215 y *El foco valenciano en los albores de la novela española*, Valencia, Universidad, 1997.

posteriores) responde al objetivo claro del autor de disminuir la talla militar de un enemigo que es vencido por una mujer” (Sánchez García, 2008: 37).

### 2.3.2) *Novelas de aspecto histórico y de hazañas*

En estas novelas se invierte la proporción antes vista. Lo histórico predomina sobre lo novelesco. Los autores se preocupan por la transmisión de los hechos históricos a través de la literatura. Podrían ser mencionadas las siguientes:

Pascual Riesgo Soto: *El sol de Zaragoza* fue publicada en 1846 por entregas en la Habana con dedicatoria a Palafox<sup>56</sup> para inmortalizar el primer sitio de Zaragoza. En ella se incluyen extensos pasajes de la obra del cronista Agustín Alcalde Ibieca. Es la historia de los dos sitios que pusieron a Zaragoza en los años de 1808 y 1809 las tropas de Napoleón, publicada entre 1830 y 1831 en Madrid. De tono grandilocuente, y con frecuentes intervenciones autoriales, venía precedida por un prólogo en que se hacía un canto entusiasta al patriotismo de la heroica ciudad.

*La ilustre heroína de Zaragoza o la célebre amazona en la Guerra de la Independencia*, es una novela escrita por Carlota Cobo<sup>57</sup>, la hija de Agustina de Aragón, en 1859. Esta novela busca la exaltación del pueblo, y de sus héroes y en ella Agustina es calificada, curiosamente porque la obra es anti-francesa, como la Juana de Arco española. El texto se apoya, según declara, en testimonios directos de la protagonista y en materiales históricos. Cuando fue publicada, la reina fue la primera en subscribirse, y tras ella, la nobleza”. La escritora ofreció los beneficios de la venta de la novela al Ejército de África (Sánchez García, 2008: 53). Puede valorarse en la trama la visión del pueblo, diversa y cohesionada en su rebelión contra la tiranía, y la sugerencia de un carácter nacional que proviene del pasado y subsiste a lo largo de los tiempos:

---

<sup>56</sup> Vide. Juan Domínguez Lasierra, “El sol de Zaragoza. Una novela cubana de Pascual Riesgo sobre la heroica gesta de los sitios”, *Turia: Revista cultural*, N° 85-86, 2008 374-390.

<sup>57</sup> Los estudios de Mercedes Etreros (1977) revelaron que Carlota Cobo (-- 1892) fue la hija de Agustina de Aragón, sobre la que confeccionó esta novela biográfica, a partir de los propios testimonios de la heroína. Con dedicatoria para la reina Isabel, Cobo publicó esta novela, por entregas, después de la muerte de su madre, en 1859. Agustina de Aragón y Domenech vivió hasta su muerte, en 1857, con su hija Carlota Cobos (-1892) en Ceuta, donde se había afincado su hija tras casarse. A Raquel Sánchez García le sorprende la nula mención de las cortes de Cádiz en la novela de Cobo aunque su protagonista recale en la ciudad *Historia imaginada: la Guerra de la Independencia española*, CSIC, Madrid, Doce calles, 2008. Véase también (Vide, Rosa María Andrés Alonso, *Historia de la novela aragonesa en el siglo XIX*; 1984: 23).

“Todo ello —comenta Sánchez García— en un momento en que la realidad parecía estar enviando otros mensajes. La activación de patriotismo ante la desunión se halla detrás de un acontecimiento contemporáneo a la publicación de la novela, como fue la guerra de África” (ibid: 54). Para estos autores, es completamente posible la doble lealtad a la patria chica y a la grande, y en verdad no puede decirse que en esta novela el pueblo aragonés sea beneficiado por notas distintivas por encima de la caracterización del pueblo español. En opinión de la autora, esta novela sobre Agustina es una sublimación del espíritu nacional en su conjunto. Por eso es masculinizada en algunas notas al comparar su valor con el del varón. Sin embargo, pese a tratarse de una obra escrita por una mujer y sobre una heroína no hay en estas páginas asomo de reivindicación feminista.

Juan de Ariza publicó en Madrid, en 1846, la novela *El Dos de mayo*, reseñada por el más famoso cronista del Dos de mayo<sup>58</sup>, Juan Pérez de Guzmán y Gallo. De estructura lineal la novela se compone de 36 capítulos en los que se retrata la situación político-social de España antes del Dos de mayo, los motivos y razones que llevaron a la pérdida del trono por los Borbones y la llegada al trono de los Bonaparte. El prólogo permite al lector aclararse y entender lo que se propone el autor a través de esta obra. Es una novela de carácter fatalista, una de las características de las novelas históricas de aquella época. Se sitúa entre lo histórico y lo social, y permite la recreación de los costumbristas y discursos personales para conceder la verosimilitud. Utiliza en nota a pie de página documentos históricos, prensa coetánea a los hechos y las memorias de Juan Antonio Llorente, así como edictos y bandos.

Podemos mencionar también *La española misteriosa y el ilustre aventurero, o sea, Orval y Nonui*, de la murciana residente en Madrid, Casilda Cañas de Cervantes (Madrid, Imprenta de León Amarita, 1833), según dice Julio Cejador y Frauca, maestra de la Escuela Normal (Seco Serrano, 1975:147). Comenzando por los efectos del Dos de mayo, la novela se divide al modo épico en cantos, sirviéndose, como en las tragedias históricas, de personajes alegóricos, “Nonui, la Unión” y “Orval, el valor” que representan el carácter patriótico del español. La fecha de la publicación de esta novela es muy significativa en este sentido, porque indica el comienzo de la ruptura de la unidad nacional por el

---

<sup>58</sup> Juan de Ariza y Palomar, (1816 – 1876) de familia noble y acomodada trabajó como periodista, poeta y autor dramático. Fue escritor de la escuela romántica según lo cataloga Blanco González. También Francisco Calcagno en su *Diccionario biográfico cubano* (1878) se refiere a su colaboración en 1860 con *El Diario de la Marina*, (del que fue nombrado director en 1867, cargo que ostenta hasta su muerte) y las *Noches literarias* de La Habana. Fue Director General de Ultramar en 1854.

estallido de la primera guerra carlista<sup>59</sup>. La ideología de esta autora, censura Sánchez García, es conservadora y nacionalista, como se prueba por la omisión de episodios importantes (la convocatoria de las cortes y la redacción de la constitución) y la paulatina des-realización del personaje de pueblo y reificación del concepto de “nación”. La “nación” sería lo continuado desde los tiempos de Viriato hasta el presente, en torno a la esencia del pueblo español, patria, religión y monarquía “la virtualidad de España como país viene dada no por razones políticas, sino por razones religiosas, es decir, trascendentales, y por lo tanto, con una legitimidad superior a cualquier otra nación moderna” (Sánchez García, 2008: 43).

A modo de conclusión, lo que parece obvio después de la mención de esta nómina es que no puede atribuirse a Pérez Galdós la fundación de este género de novela histórica sobre la Guerra de la Independencia. Muchos otros autores, antes que él, frecuentaron el tema y con diversos propósitos, en conexión con las visiones historiográficas y los móviles políticos, mitos definidos, y asertos que van calando en las audiencias.

La impresión general en la literatura del siglo XIX sobre el conflicto de 1808 es, en la gran mayoría, el patriotismo del pueblo español, tratado como inculto por Napoleón y resistiendo frente al gran ejército imperial.

### 3) *La novela histórica realista y la historiografía*

Al concluir el Romanticismo, y como fruto del cuestionamiento del modelo de ficcionalidad de Walter Scott, se gesta otro tipo de novela, producto de la nueva teorización sobre la Historia. De ella es buen ejemplo Leopold Ranke, explica Celia Fernández Santos, el primero en discutir el principio de representación del novelista escocés (*Historia de los pueblos latinos y germánicos de 1494 a 1514*, 1824):

Leopold Von Ranke caracterizó el método histórico del que era fundador en términos opuestos a los principios de representación utilizados en las obras de Walter Scott. Así descubrió que las representaciones de Walter Scott eran en su totalidad productos de la imaginación sino que la vida real de la Edad Media resultaba mucho más fascinante que

---

<sup>59</sup> Cristina Ruiz Guerrero en su *Panorama de escritoras españolas*, (1997 vol. 2: 85) afirma que es murciana. Hay una breve reseña de esta novela en José de Montesinos (1966) y J. Ferreras (1979) la califica de “novela histórica de aventuras”.

su réplica imaginaria. Decidió suprimir todo impulso de “romanticismo” y limitarse a dar cuenta exclusivamente de aquellos hechos que estuvieran certificados o avalados por una evidencia documental, sólo lo que había ocurrido en el pasado. (Fernández Prieto, 2003: 111-112).

En el paradigma de la Historia de Ranke, lo que merece ser resaltado es lo concerniente al Estado; en esta perspectiva la Historia es vista desde arriba, con atención a los grandes acontecimientos y los grandes personajes, que se refieren y narran a partir de documentos, crónicas y documentos oficiales (Peter Burke, 1996: 14). La tarea de este historiador es la de ofrecer hechos, persuadir al lector por la profesionalidad y rigor con que se exponen los acontecimientos, para lo cual la Historia necesita de su propio método, cuidadosamente separado del que cualquier otra disciplina.

En casi todos los países europeos, los escritores procuran adaptarse al nuevo ritmo de la sociedad industrial. En España, la burguesía de los empresarios y terratenientes, clase dominante del país, se torna conservadora y moderada cuando alcanza el poder. Los progresistas, integrados por pequeños empresarios, artesanos y militares de baja graduación, combaten el conservadurismo y el sistema de privilegios. Los proletarios, obreros y campesinos, tratarán de defender sus propios intereses mientras los progresistas y anarquistas intentan hacer tambalear al sistema político dominante. La caída de Isabel II en 1868 abre el camino hacia un gobierno republicano.

Este breve recuerdo dibuja la situación socio cultural de España en los albores de la revolución industrial cuando surge del optimismo que pronostican los avances técnicos y científicos una nueva corriente filosófica: el positivismo. El positivismo propone la observación rigurosa y la experimentación como únicos métodos para llegar al conocimiento de la realidad. Se desechan así los restos de ascendencia de la imaginación y sentimiento románticos y brota el realismo literario que pretende reflejar la realidad tal como es.

Juan Oleza (1996: 92) afirma que el advenimiento del realismo es una respuesta a la demanda de información de la nueva clase en el poder, anhelante de conocer la realidad sobre la que se instala para mejor instrumentalizarla. Este tipo de novela nace de la clase burguesa y para su complacencia, la novela histórica realista trata de satisfacer su inclinación positiva, reproduciendo la historia según los archivos consultados del modo más fiel posible.

La tesis de la novela histórica en la época realista es que la realidad puede ser representada, por eso se aspira al reflejo objetivo, detallado, eliminándose la



subjetividad y fantasía que había caracterizado el romanticismo hasta la segunda mitad del siglo XIX. La novela histórica de la época realista se construye a partir del acontecimiento. Ahora la novela histórica no expresa la nostalgia de un tiempo perdido y deseable sino que ofrece auténtica información mediante la fiel representación de la realidad. Desde el prisma del positivismo se considera que la objetividad es alcanzada con la acumulación de los hechos que delinean la historia exterior, incluso si esos datos ofrecidos no cumplen una funcionalidad orgánica en la novela. También por lo mismo se desarrolla generosamente el preámbulo o prehistoria de lo que se va a narrar. Ese afán objetivista, dice Ciplijauskaitė: “se traduce por la inclinación a descripciones detalladas, por el deseo de “situar” lo más completamente posible al protagonista y a la acción” (1981: 18).

Por su parte concluye Fernández Prieto:

La idea del progreso en el desarrollo histórico de la humanidad, la creencia en la inteligibilidad del mundo y de los fenómenos sociales e históricos, la instauración de la linealidad temporal y la conexión lógica y casual entre los acontecimientos, y la objetividad del discurso histórico, consolidado como discurso verdadero, son los pilares sobre los que se asienta la mentalidad “realista” decimonónica (Fernández Prieto Prieto, 2003: 111).

Artesano por excelencia de este tipo de novela podría considerarse a Honoré de Balzac. En *La comédie humaine* (1842), Balzac reconoce su admiración por Walter Scott, pero busca trascender el romanticismo adaptándose a las nuevas exigencias de la época. Su aspiración es retratar la sociedad francesa a través de un fresco novelístico.

#### 4) *La Guerra de la Independencia y la novela histórica del Realismo*

##### 4.1) *Del ethos romántico a la novela realista. Pedro Antonio de Alarcón*

En España el realismo eclosiona hacia 1870 tras la influencia francesa de los novelistas y pintores. Escritores formados en la tradición romántica como Alarcón o Valera mantienen con sus orígenes una relación distanciada y escéptica que es el preludio de la nueva tonalidad realista. Concretamente en Valera no localizamos ningún relato novelesco sobre el conflicto de la Guerra de la Independencia pero sí numerosas referencias a esta contienda calificada como episodio heroico y nobilísimo, digno, por su brío, del pueblo heroico. Sobre él reflexionó, sin duda Valera, ya que es uno de los redactores de la *Historia* de

Modesto Lafuente, junto con Antonio Pirala y Andrés Borrego, orientada, como se ha dicho a la justificación nacional. En el mismo sentido se pronuncia Fernando Patxot y Ferrer en *Las glorias nacionales* (1852-1854) y *Anales de España de 1857-1859*.

Aunque impregnado aún del ethos romántico, es necesario mencionar, también en este punto, la obra de Pedro Antonio de Alarcón.

Pedro Antonio de Alarcón, cultivador de la novela romántica, el folletín, y especialmente el cuento, entre 1856 y 1860 escribió 19 novelas cortas que clasificó separadamente como “Historietas nacionales”, y “Cuentos amatorios” vinculado a la moda de la novela de historia contemporánea de Balzac (José F. Montesinos, 1966; Brigitte Leguen, 1988) y bajo el magisterio de la nueva novela de costumbres de Fernán Caballero.

Las *Historietas Nacionales* “reúnen cuentos sobre temas variados: el bandolerismo andaluz, la Guerra de la Independencia, historias amorosas. Fueron publicados en su mayoría en revistas y periódicos de los años cincuenta, en especial *El museo Universal* y *La época*, y redactadas en el momento del radicalismo de Alarcón. Cinco de estos relatos se dedican al tema de la Guerra de la Independencia: “*El extranjero*, *El ángel de la guardia*, *El carbonero alcalde*, *El afrancesado* y *¡Viva el Papa!*”. Todas ellas tienen un final triste. En su mayoría se desarrollan en el entorno rural donde se conservan “los valores más sólidos del pueblo, frente a la ciudad corruptora” (Sánchez García, 2008: 49), pero individualizadas sobre personajes concretos, que quizá actúan como líderes.

Estos cuentos se certifican a sí mismos a declararse inspirados en relatos de la tradición oral que recogerían el sentir profundo del pueblo, aunque Alarcón no pretende la reconstrucción histórica sino la exaltación de los valores humanos en general y los específicamente castizos. Son anécdotas con moraleja en las que, como Galdós, se narra la contienda desde una perspectiva nacionalista-patriótica, aunque Alarcón nos presenta una serie de hechos y casos que pudieron haber ocurrido a cualquier ser humano. Así lo declara un viejo narrador y testigo de la historia al desacreditar en el cuento titulado *El Extranjero*, las fuentes librescas: “¡Lo mejor de estas guerras no lo rezan los libros! ¡Ahí ponen lo que más acomoda!” (Pedro Antonio Alarcón, 1986: 51).

Tras exponer tres modos de comprender el poder y la fuerza, *El extranjero*, refiere la historia de un polaco que cae en manos de dos soldados españoles y muere a palos. Será la víctima inocente del odio a lo francés, aunque el polaco no

sea francés. Más tarde, el asesino del polaco morirá en Polonia a manos de la familia del polaco. Así que, de modo curioso, Alarcón pone de relieve la fuerza de la providencia divina y la obligación de amar al prójimo sea quien sea y enseña a dominar el instinto de venganza cuando se posee una situación de fuerza.

En este relato apoya Alarcón una categoría que supera incluso la unidad del pueblo español y es la comunidad en la fe, la cristiandad, que hace hermanos a los hombres que son enemigos políticos.

En *El carbonero alcalde* el pueblo de Atienza es exterminado pese a la defensa heroica del alcalde y sus compatriotas. Esta historia subraya las atrocidades sufridas por los pueblos a manos de los invasores, crueldad que lleva, por ejemplo, a aniquilar a un joven y no a su padre, porque es el modo de aniquilar la descendencia de una familia<sup>60</sup>.

*El afrancesado* es la historia del boticario patriota García de Paredes que organizó un banquete en el que se envenenó junto con sus invitados franceses en un gesto singular de heroísmo y lucha contra los invasores. Este acto conmueve al pueblo que le creía un traidor. El supuesto afrancesado da una lección moralizadora al pueblo. De todas formas, Alexander H. Krappe, en su artículo “The Source of Pedro Antonio de Alarcon's *El Afrancesado*”, *Romanic Review*, 16 (1925: 54) a la vez que subraya la ferocidad y realismo de este cuento, dictado por el recuerdo imborrable de la guerra, señala que debemos ponernos en guardia en cuanto a la historicidad de este relato que había sido ya en la *Historia de las Guerras civiles* de Apiano, durante la batalla de Farsalia y con César como protagonista principal. Hay que decir, en todo caso, que los dos relatos coinciden no solo en el hecho sino en el número de víctimas, veinte bajas entre las filas de los franceses, y entre los oficiales de César. La anécdota, defiende Krappe, pudo llegar a Alarcón a través de sus lecturas en la Universidad de Granada.

En *El ángel de la guarda* un niño muere cuando su madre le tapa la boca para impedir que los refugiados sean descubiertos por los franceses. Los remordimientos de la madre no terminan ni con el fin de la guerra. Se siente culpable y se confiesa al cura.

---

<sup>60</sup> Balzac, en el relato sobre la Guerra de la Independencia titulado *El verdugo* (En *Études Philosophiques*, 1831) relata el heroísmo de una familia noble condenada a muerte por haber conspirado contra los franceses. Balzac narra una historia truculenta. El capitán francés condiciona la libertad de la familia a su matrimonio con la hija mayor. Pero ella se niega y prefiere morir. El oficio de verdugo de la familia será encomendado al hijo pequeño el cual ejecuta a sus seres queridos por orden de los franceses. Una crueldad semejante es la que describe Alarcón en “El alcalde carbonero”, cuando los franceses matan al joven en vez del viejo o en “El afrancesado” en que García Paredes se envenena con los franceses.

*¡Viva el Papa!* resalta el sentimiento patriótico y tradicionalista del español. El Papa, deportado a Francia por orden de Napoleón, se emociona cuando escucha la música de los españoles:

Al oír aquel toque y la copla que le siguió, el papa levantó otra vez la cabeza, y nos miró con mayor interés y ternura.

El italiano, el músico, había reconocido el canto. ¡Ya sabía que éramos españoles!

Ser español, significaba en aquel tiempo más que ahora. Significaba ser vencedor del capitán del siglo; ser soldado de Bailén y Zaragoza; ser defensor de la Historia, de la tradición, de la fe antigua; mantenedor de la independencia de las naciones; paladín de Cristo; cruzado de la libertad... (Pedro Antonio de Alarcón, 1989: 44).

En este extracto, el narrador resume el carácter español en aquella época de la Guerra napoleónica, inspirado por el mito de la nación indomable que supo enfrentarse al héroe del siglo con solo su fuerza y su fe.

En estos cuentos, Pedro Antonio de Alarcón trata de aleccionar y edificar al supuesto lector. Partiendo de lo anecdótico y popular confiere al cuento el prestigio de un telón histórico dejando a cada uno sacar sus propias conclusiones. Se encuentran los relatos entre el romanticismo tradicional y el realismo, entre el lirismo y el objetivismo:

Aspectos dignos de tenerse en cuenta en las *Historietas Nacionales* de Alarcón son su realidad histórica. El autor nos dice que son verdaderas y que están basadas en fidedigna información oral o escrita. Su valor como cuadro de costumbres con tendencia moralizadora, y el entusiasmo patriótico que le anima y que revela el ambiente que en este sentido predominaba entonces en el Madrid oficial, y que llevó el gobierno de Isabel II a acciones de tipo imperialista en Marruecos y Méjico (Antonio Regalado, 1966: 181).

Sin embargo también Regalado afirma que el tratamiento realista que Alarcón da a sus *Historietas* dista todavía del realismo literario que aparece con la Restauración, aunque evidentemente el modo de decir ya no es romántico. El arte de Alarcón en estas historias es el de un realismo basado en lo anecdótico.

#### 4.2) *Los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós*

El lugar del realismo pleno corresponde solo a Pérez Galdós dice Hans Hinterhäuser, y también a él se ha de atribuir el papel de impulsor decisivo de la novela histórica española:

En España como hemos visto, antes de 1848 hubo ya novelas que trataban de la historia reciente, novelas de época e incluso presocialistas (Ayguales de Izco), pero la irrupción propiamente dicha y con pleno sentido no se realiza hasta más tarde, y se debe a Galdós. La fascinación que producía la Revolución francesa y la época napoleónica, debe ser considerada, en grandes rasgos generales, como impulso fundamental que llevó a los autores de las novelas históricas a tratar temas de una época casi contemporánea (Hans Hinterhäuser, 1963: 42).

Durante tiempo, la crítica insistió en el marcado proyecto innovador del género de los *Episodios Nacionales* de Galdós, que justamente arrancan en su primera serie, diez novelas, con la pintura de la Guerra de la Independencia y de los grandes tópicos o acontecimientos acaecidos durante dicha contienda. En cierto modo, Galdós es el iniciador del género, al menos si consideramos que en las novelas anteriores no se representaba ideológicamente la interrelación de pasado y presente, de lo público y de lo privado. En las novelas históricas románticas, esta relación era anecdótica, forzada y artificial:

(....) le véritable roman historique ne naît pas avant Galdós, c'est à dire en 1870. Le premier vrai roman historique espagnol est *La Fontana de oro* (1870). Une fois paru, il engendre d' autres<sup>61</sup> (Dérozier, 1977: 168).

El autor de los *Episodios Nacionales* trató de facilitar al lector español un tipo de lectura del que carecía, razón por la que buscaba narraciones de este estilo en la literatura extranjera, ya que los autores del momento solo se interesaban por los temas de actualidad. Con el objetivo de fomentar el interés del lector español por este género, Benito Pérez Galdós quiso contarle su propia historia y purificar la narración histórica de supuestos errores. Y esta historia la contó desde la ficción realista.

Los críticos de los episodios coinciden en hacer un estudio genético de los *Episodios Nacionales* y las demás obras de Benito Pérez Galdós<sup>62</sup>, analizando

---

<sup>61</sup> La verdadera novela histórica no nace antes de Galdós es decir en 1870. La primera verdadera novela histórica española es *La Fontana de oro* (1870). Una vez publicada, engendrará otras.

la complejidad de este género híbrido entre la literatura y la historia, y reconocen el deseo de Galdós de atraer la atención de los lectores sobre la idea de Nación, del pueblo como fuerza única para la libertad, aunque no todos compartan este supuesto. Hans Hinterhäuser, por ejemplo, entiende que estas novelas hacen la historia de España.

La Guerra de la Independencia era un periodo bien conocido por el autor, en primer lugar por su carácter relativamente reciente y en segundo lugar porque Galdós había escuchado referir a su padre, entre otros ejemplos, los acontecimientos de la batalla de Trafalgar<sup>63</sup>.

Para escribir sobre este periodo, Galdós necesitaba situar los hechos en su contexto. Por eso, dio comienzo a los *Episodios* con “Trafalgar”, dado el fuerte simbolismo de este combate para España y para el resto del mundo.

El propio Godoy en sus memorias<sup>64</sup> hace el balance de lo que supuso Trafalgar. La amistad con Francia está llevando a la exigencia de tributos excesivos con el consecuente estado moral de crispación y desesperanza en el pueblo. El coste de la batalla contra el Reino Unido tendrá que acabar asumiéndolo en solitario, con las repercusiones que conlleva en la población, de carestía en el erario, y de debilitamiento de la imagen de España, que pierde sus más importantes efectivos navales. El tratado de Fointainebleau, en octubre de 1807, culmina la manifestación de la incapacidad española en la política exterior.

Hasta ese momento, España había sido una gran potencia naval conocida del mundo por sus conquistas. En Trafalgar el prestigio y los efectivos de la flota naval española quedaron destrozados. Allí concluyó la amistad de Francia y España en su empeño común de frenar a Gran Bretaña en el libre comercio con Portugal. Tres años después de esta derrota, se rompían las relaciones entre los dos países vecinos y estallaba la guerra.

---

<sup>62</sup> La reseña de estos trabajos críticos nos llevaría muy lejos del tema de nuestra investigación. Haremos aquí una valoración sintética de las más trascendentales. En algunos estudios críticos se realizan un análisis estructural y discursivo para atribuir a los episodios la plenitud del relato realista., por ejemplo en los trabajos de Yolanda Arencibia, Peter Bly, Ignacio Javier López, *vide*, “Galdós”, 478-735 en *Historia de la literatura española siglo XIX* (II) de Victor García de la Concha, coordinador de Leonardo Romero Tobar, Madrid, Espasa Calpe, 1998). También Francisco Caudet (1993: 183-185) ha hecho primero una recopilación de los estudios realizados sobre nuestro autor además de un estudio analítico de su producción literaria. La bibliografía acumulada sobre este grupo de novelas es ingente. Aquí citamos el autor y el año de publicación ya que los detalles de sus obras están en la bibliografía. Berkowitz, 1948, Casaldueño, 1961, Ricardo Gullón, 1973, Hans Hinterhäuser, 1963, Montesinos, 1968- 1972, Regalado García, 1966, Rodríguez Puértolas, 1975, Juan Ignacio Ferreras, 1997....

<sup>63</sup> Chonon Berkowitz, *Benito Pérez Galdós: Spanish liberal cruder*, Madison. University of Wisconsin Press, 1948.

<sup>64</sup> *Memorias de Godoy*, BAE, LXXX-VIII, LXXXIX, 1906.

Por eso, Galdós comienza su serie con *Trafalgar* porque entiende perfectamente la relación de esta batalla con la Guerra de la Independencia. Aquella batalla mostró “la decadencia política, moral y castrense de las clases dirigentes” (Cayuela y Gallego, 2008: 41).

Esta primera serie adopta el tono característico de la novela de aventuras, o como afirma Hans Hinterhäuser, de la novela popular cuyo protagonista último es el público. Por eso selecciona como héroe a un personaje que reúne todos los valores apreciados por la sociedad del momento, como es la posibilidad de medrar socialmente, y por esto Gabriel Araceli, después de muchas peripecias, ascenderá desde el estatuto de pícaro al rango más elevado en el ejército:

Su plan (de Galdós) es el mismo de Gil Blas de Santillana y de casi todas las novelas españolas del siglo XVII, es decir un personaje estable protagonista de todos los incidentes de la obra, un actor que toma parte en una larga serie de escenas, que no se relacionan unas con otras más que por el héroe que en todas toma parte. Esta clase es admirable cuando se quiere pintar una sociedad, una nacionalidad entera en una época intermedia. (...). Así pues Galdós, dando un rodeo por Dickens descubrió un principio estructural en la novela picaresca. El protagonista recorre distintas esferas sociales y sirve de lazo de unión entre los diferentes episodios de una externa acción (Hinterhäuser, 1963: 289).

Para lograr su propósito de presentar de forma agradable los principales hechos del siglo, Benito Pérez Galdós aproxima su lectura a la del folletín que era el género conocido por su público. Se dirige a la imaginación, por eso incorpora una trama de suspense y una intriga amorosa; es decir pone el acento en la acción.

A lo largo de la trama, el mundo de la ficción y de la realidad histórica va evolucionando paralelamente, poniendo la Historia, en este caso, al servicio de la ficción. En el mundo imaginario Galdós recrea la historia y mezcla personajes históricos (Napoleón, Godoy, Luis Daoíz, Pedro Velarde...) y personajes inventados (Araceli, Inés, El cura Don Celestino...). Encontramos también en estas novelas los tópicos generales de la novela romántica, el amor con final trágico (Agustín Montoria y María Candiola, *Zaragoza*), el amor con final feliz (Andresillo y Siseta, *Gerona*), la oposición de afrancesados frente a patriotas (Candiola y Montoria), el motivo de la gran gesta (*Bailén*) la acción de los “marginados” guerrilleros o bandoleros (como en *Juan Martín el Empecinado*).

Pero el personaje individual representa al héroe colectivo, al pueblo español, que consigue cambiar de clase social, y llega a relacionarse con los personajes históricos (Godoy, Napoleón). Este héroe individual es ajeno en principio a los valores de la burguesía, pero alcanza finalmente como recompensa

de sus aventuras, la virtud, la sabiduría, el sentido familiar, la laboriosidad y honradez (Hinterhäuser, 1963: 188). El cambio de estatus social refleja el progreso, la evolución de un héroe positivo que responde a las aspiraciones del propio Galdós “Hombre con actitud progresista, ilustrada y anticlerical” (Hinterhäuser, 1963: 156).

Gabriel Araceli procede de las clases bajas de la sociedad pero, a base de su propio esfuerzo, llega a los estratos altos de la sociedad. En el contexto histórico de la novela se entiende esta ascensión. Estamos en los albores del capitalismo y justamente los valores de la burguesía emergente son el esfuerzo individual, la libertad individual, el mérito personal. Aunque, según Todorov y los técnicos de la narratología, la vida del escritor y su ideología no tienen necesariamente un valor explicativo de su obra, no podemos dejar de establecer un paralelismo entre las ideas progresistas del autor y la trayectoria ascendente de su héroe.

Quizás a través de su héroe, Pérez Galdós quiso persuadir a los reticentes al cambio que era posible triunfar en la sociedad, tener éxito y renombre partiendo de los estratos más bajos. Este había sido el principio liberal pregonado por Francia desde el inicio de la Revolución y por supuesto en sus episodios finales, la dominación napoleónica:

... y al final, merced precisamente, a ese proceso, Gabriel Araceli podrá convertirse en representante típico de aquella clase social que, con la gran transformación sufrida en la época de la Revolución Francesa y de las guerras napoleónicas había comenzado a presumir para conseguir el poder (Hinterhäuser, 1963: 290).

Y de algún modo, la historia de los españoles alcanza representación en los avatares y desgracias de Gabriel Araceli e Inés que finalmente alcanzarán su amor. Inés, como otra España dolorida, víctima de los abusos, y Araceli, simbolizando la fuerza del pueblo que lucha para liberar a Inés. También los españoles, después de muchas derrotas y represalias de los invasores franceses, alcanzan la victoria al final:

Para Gabriel Araceli por ejemplo, las vicisitudes de la Guerra de la Independencia se identifican con la búsqueda de la incomparable Inés, y la victoria final de los españoles con la superación de los muchos y difíciles obstáculos que impedían su patriotismo (Hinterhäuser, 1963: 238).



El protagonista evoluciona en un sentido positivo, cumpliendo con el ideal burgués del esfuerzo individual recompensado. Gabriel Araceli refiere su historia a la altura de sus 82 años, cuando lleva toda una vida casado con Inés y rememora su perspectiva de joven patriota ambicioso y enamorado. Sus reflexiones sobre los personajes históricos o los acontecimientos históricos de aquel entonces son tan agudas que a veces traicionan la ingenuidad del protagonista inexperto.

Por otra parte, la visión paródica e irónica del narrador anciano despierta el interés y la sonrisa del lector, como ante las anécdotas de la exagerada tacañería de los supuestos tíos de Inés en Madrid.

Galdós interpreta la contienda napoleónica como la historia de un pueblo que no tolera ser subyugado, que quiere ser dueño de su propia vida, de su propia historia. Un pueblo fuerte, como demuestra el motín de Aranjuez y el alzamiento en *El 19 de marzo y el 2 de mayo* o las últimas manifestaciones de *Los Arapiles*. El pueblo lleva su destino en las manos, y tratará de arrojar fuera de su patria a los invasores. Este empeño en la lucha contra el invasor creará el sentimiento del nacionalismo patriótico, como dice Hans Hinterhäuser:

El hecho y el origen de la Guerra de la Independencia se explican como realización de fuerzas irracionales que han operado por medio del pueblo; aquel júbilo, aquella confianza, aquella fe ciega en la superioridad de heterogéneas y discordes fuerzas populares fueron causa de la definitiva victoria en tan larga guerra y bien puede decirse que la estrategia, la fuerza y la táctica que son cosas humanas, no pueden ni podrán nunca nada contra el entusiasmo que es divino (Hinterhäuser, 1963: 126).

En efecto, Francia dispone de la estrategia, de la fuerza y de la táctica. Racionalmente se puede ver que el ejército imperial es más poderoso, profesional, bien preparado. En una palabra todas sus ventajas deberían llevarle a la victoria.

España no tiene en su poder más que la fe, la confianza en Dios, el júbilo y el entusiasmo, notas no mensurables ni racionales. Pero cambiará el curso de la historia en Europa. Galdós considera nuevamente que la dinámica interna de la historia escapa a la racionalidad. El hombre no es sólo razón sino también irracionalidad; porque el ejercicio de la voluntad, la libertad no siempre es motivado por lo racional, conveniente, o lógico. La historia tiene un sentido intrínseco que escapa a la lógica tal como la entendemos. Nada pudo la ilustración y el racionalismo francés de las luces contra el entusiasmo casi divino de los que parecían inferiores, ciegos y oscurantistas.

Pero también, Galdós aprovecha la contienda para hacer sátira social y denunciar la avaricia, la corrupción, el abuso del poder. En sus novelas se imparte justicia: los malvados siempre acaban pagando por sus fechorías. Esta denuncia la realiza a través de las anécdotas e historias de los personajes secundarios (siendo Gabriel Araceli, el personaje de primera fila) cuyas creencias son parodiadas, como por ejemplo, en el episodio de la vejación y humillación de doña Inés de Zorrilla (parodia de la historia de amor entre Inés y Gabriel Araceli) del episodio titulado *Cádiz*<sup>65</sup>.

Con estas censuras, Galdós no solo da testimonio de su visión progresista de la Historia sino de su creencia en que el liberalismo puede modificar el destino. ¿El progresismo es evolucionista o fatalista, las cosas ocurren porque necesariamente han de ocurrir así, independientemente de la voluntad de los individuos? ¿Su modelo es el círculo o eterno retorno? A pesar de su progresismo Galdós manifiesta una perspectiva cristiana donde, en efecto, sí se cuenta con que la libertad humana no es sometida por las fuerzas externas, hay una responsabilidad personal.

Es cierto que la presencia cervantina es especialmente elocuente en los episodios de la primera serie galdosiana. Varios de los personajes del escritor recuerdan a D. Quijote, como en el último episodio de la serie, con el personaje de Miss Fly, una inglesa que se ha vuelto loca de tanto leer sobre los héroes españoles razón, por la que ve “en Araceli su caballero andante particular” (García de la Concha, 1998: 512). Lo que podría ser interpretado en el sentido de una parodia de estos modelos caballerescos, ya que el verdadero héroe de toda la contienda no ha sido otro que el pueblo.

En *Cádiz* es Don Pedro Congosto, personaje quijotesco, un hombre que sigue defendiendo sus principios del ideal antiguo, caduco, como Don Quijote con su gesta caballeresca en tiempos del Barroco, desfasado, por tanto, como los conservadores que en tiempos de Galdós se niegan a un cambio inevitable, y representando un papel ridículo.

Pero, como dice Francisco Caudet tanto el éxito de los *Episodios Nacionales* como de las “novelas contemporáneas” radica “en haber logrado ese difícil maridaje al que se halló abocada tanto la novela histórica como la gran novela realista”. El andamiaje tradicional de la novela histórica lo planta Galdós en consonancia “con las apetencias y necesidades nacionalistas de los españoles

---

<sup>65</sup> Benito Pérez Galdós, *Cádiz*, Madrid, Alianza Editorial, 2004. Es el libro nº 8 de la Primera Serie de los *Episodios Nacionales*.

logrando llamar la atención de los lectores modernos, y hasta de suscitar la adicción de los lectores”. (Caudet y Martínez Cachero, 1993: 147-148). Caudet cita las cartas de felicitación que Mesonero Romano escribió a Galdós tras la lectura de algunas de sus novelas:

En todos ellos [los Episodios] se ha colocado usted a una altura superior, como filósofo, como creador de caracteres admirables, como dramático-novelistas, y como narrador sencillo, discreto y halagüeño. Sobre todo es sorprendente y más para mí que para ningún otro la intuición con que se apodera de épocas, escenas, y personajes que no ha conocido, y que sin embargo fotografía con una verdad pasmosa. Ya dije a usted en otra ocasión que en tal concepto no tiene rival, y que sus novelas tienen más vida y enseñanza ejemplar que muchas historias (Caudet, 1993: 148)<sup>66</sup>.

En su proyecto de contar la historia novelada de la España del siglo XIX en los *Episodios Nacionales*, Benito Pérez Galdós recurre a obras corales y épicas que cubren la anécdota del protagonista individual. Estas novelas se alejan de la novela histórica del romanticismo porque el autor canario hace uso de una abundante y rigurosa documentación, incluso de hechos históricos. Por otra parte, sobre todo en las dos primeras series, el autor manifiesta un cierto optimismo en una evolución lenta pero segura hacia el progreso. Con una visión progresista, Pérez Galdós recoge el sentimiento unívoco de formar una sociedad que no es ni fanática, ni tampoco liberal. Pinta una nación unida para el bien del país. Son estos valores del patriotismo los que el autor intenta representar en el personaje de Gabriel Araceli. Sin embargo, estos escritos de Galdós suscitarán una protesta en otros autores que se formarán bajo la cúpula de “Generación del 98”. Se desmarcarán de la novela histórica realista en su deseo de interpretar los hechos y no reconstruirlos.

Benito Pérez Galdós, al principio sigue la evolución, expone detalles múltiples que parecen inconexos pero que buscan la pintura de cuadro completo, especialmente rellenando los vacíos de la historia. Trabaja con un narrador omnisciente. Al evolucionar utiliza la perspectiva parcial. Trata de buscar en el pasado los orígenes del presente y sacar lecciones. Ve en el partido liberal el frescor y el ímpetu de la renovación. La desamortización supone el principio de la revolución burguesa. Confía en el progreso y describe principalmente la sociedad urbana. Todavía ve el socialismo en un sentido irónico. Aunque se fije en el individuo medio sigue mencionando los grandes nombres. Sin embargo, Pérez Galdós no aparece distanciado sino como un observador benévolo. Incluso en las

---

<sup>66</sup> Vide Brian Dendle, *Galdós y la novela histórica*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1992.

novelas de la quinta serie, que son diversas, opta por recursos diferentes a los de sus coetáneos del 98: la fantasía, el humor, siempre manteniéndose visible como narrador. Su objetivo es hacer un cuadro completo de la vida social a través de símbolos o tipos.

Haciendo novela, Galdós refuerza el mensaje que quería transmitir sobre esta contienda. Los acontecimientos descritos refuerzan la ilusión referencial por su parecido con los acontecimientos acaecidos en España en aquella época y también por los puntos de anclaje geográfico, como Zaragoza, Bailén, Gerona e histórico, como el sitio de Zaragoza, por donde atraviesa el protagonista testigo.

#### 4.3) *Antes y después de Galdós: autores menores*

José María Goizueta había publicado antes de su novela *Aventuras de Damián el monaguillo, episodio de la Guerra en la Península* (1857) una recopilación de *Leyendas vascongadas* en 1851. La novela de la que queremos tratar aquí es clasificada por el autor de “histórica y episódica” y que fue publicada por entregas. Utiliza algunos de los recursos clásicos de la recomendación de la novela histórica como el hallazgo de un manuscrito. El narrador es un oficial que encuentra, en la alacena del dormitorio que le ha sido cedido como huésped en una casa de labranza, un manuscrito que refiere las andanzas del patriarca de la familia durante la Guerra de la Independencia. El narrador no transcribe el texto sino que lo redacta novelescamente a partir de esta información. Todo este episodio es explicado por el autor en el prólogo de la novela. “Este autor se haya muy próximo a sostener ideas del tradicionalismo” (Sánchez García, 2008: 48) facilita la contraposición entre ciudad y campo, en la atmósfera clásica, ciudad repulsiva campo inocente. El protagonista que llega a Madrid en mayo de 1808 y puede ver las consecuencias del Dos de mayo, es testigo de la actitud de la plebe, violenta e instintiva, indignado por el engaño de Napoleón pero incapaz de vincularse al estallido del Dos de mayo. “Describe las horas previas al levantamiento en los barrios bajos haciendo hincapié en el silencio y la tensión que se respira” (*ibid.*) y muestra al pueblo de la ciudad, impredecible, abandonado a su suerte, anónimo en esos personajes que no llevan nombre sino apodo, en definitiva del pueblo verdadero que es el de la comunidad rural.

El escritor y político Víctor Balaguer<sup>67</sup> escribió junto con Diego López Montenegro, la novela *Memorias de un liberal. Fernando el Deseado* (1860), publicada por entregas, que arranca antes del estallido de Trafalgar. Protagoniza la historia el tío Sansón, un menestral. Balaguer describe los diversos modos de afrontar el problema político, la irresponsabilidad del pueblo pasivo, la consciencia de otros ciudadanos, la diversidad de actitudes de los alborotadores y los defensores que, pese a todas las dificultades, transforman al “pueblo” tras el atropello del Dos de mayo madrileño. El pueblo recupera su dignidad y revive las proezas de sus antepasados en la lucha por la liberación. El amor a la libertad es lo que despierta la conciencia política, tal como plasma la promulgación de la Constitución liberal de 1812, hecho con que concluye la novela. En su recorrido por el campo de batalla Balaguer diversifica la representación regional del pueblo, distingue entre pueblo y turba, apoya la continuidad histórica de la esencia “nación” pero relaciona esta cualidad “más estrechamente con la tierra que con otros elementos de identidad a los que los conservadores otorgan la misma o más importancia, como la religión o la monarquía” (Sánchez García, 2008: 63). El gran debate de la novela es sobre la esencia del carácter nacional, el instinto de libertad de los españoles y su curiosa devoción monárquica.

El historiador y dramaturgo Manuel Angelón y Broquetas, de ideología liberal, publicó en 1861<sup>68</sup> *¡Atrás, el extranjero!* subtitulada, *Novela histórica del tiempo de la Guerra de la Independencia*, (Barcelona, impr. Luis de Tasso en 1861). En ella se refiere el combate de los catalanes en Gerona contra la invasión francesa, desde la perspectiva republicana y exaltando al ciudadano, al pueblo activo, desamparado por sus gobernantes, que no tiene más opción que la de salvarse por sí mismo. El personaje central es histórico, Don Maríano Álvarez Castro, gobernador de Gerona durante el sitio. Opina Sánchez que en esta novela es crucial la noción de ciudadanía. “El pueblo ciudadano aparece como pueblo

<sup>67</sup> Víctor Balaguer y Cirera (1824-1911): político y escritor en castellano y catalán, fue figura principal de la Renaixença, historiador de la Corona de Aragón, investigador y promotor de los juegos florales. Trabajó como periodista bajo el seudónimo de “Julia” en el *Diario de Barcelona*, por los años 40. Promovió la fundación de *El Catalán* (1847) *La Corona de Aragón* (1854), y *El Conseller* (1857). Su obra poética en catalán la recopiló en *Lo Trobador de Montserrat* (1861), y *Esperances i records* (1869), influido por Schiller, Scott y Zorrilla e inclinado hacia los temas históricos, regionales o nacionales. Puede ser considerado autor dramático de cierta importancia, por sus tragedias escritas en catalán *Tragedies* (1876). Publicó importantes obras históricas, *La Historia de Cataluña* (1860-63), *La Historia política y literaria de los trovadores* (1878-79). Al regreso de su exilio en Francia fue diputado en las Cortes, gobernador y ministro. Miembro de la Real Academia Española.

<sup>68</sup> Manuel Angelón y Broquetas (1831-1889) fue director de la revista *La Flaca* y de *La Ilustración artística* y miembro de la Academia de Buenas Letras barcelonesa. Sus poemas fueron incluidos en *Los trovadors moderns* (1859). Más destacada fue su producción teatral, en la que sobresale el drama histórico *La Verge de las Mercès* (1856), primer intento del teatro catalán de la Renaixensa y la zarzuela bilingüe en un acto *Setse jutges* (1858) o la comedia *Llum i fum* (1876).

activo y consciente. Ya no es un súbdito que necesita orientación de guías, héroes o caudillos, pues ha alcanzado la suficiente madurez como para tomar sus propias decisiones y para reaccionar contra la opresión” (Sánchez García, 2008: 60). Las escenas se desarrollan en Barcelona y Gerona, con un espacio cíclico y una estructura circular, que recurren sobre la enseñanza del patriotismo a lo largo de sus cincuenta y tres capítulos.

El escritor Manuel Vázquez Taboada <sup>69</sup> en *El Dos de mayo o Los franceses en Madrid* (1866) hace mención de sus fuentes y añade unas breves biografías no novelescas de Daoíz y Velarde. Entre las fuentes citadas se cuentan las recientes Historias de la Guerra de la Independencia, la de Miguel Agustín Príncipe, *Historia de la Guerra de la Independencia* (1848) la *Historia del levantamiento y revolución de España*, del Conde de Toreno, las *Memorias* de O’Farrill y de Azanza y las *Memorias de la artillería española*. Se concede el protagonismo de la revuelta al pueblo bajo, y no se oculta la crítica al antiguo Régimen en la persona del protagonista, a favor de Napoleón por convicción y no por oportunismo ni codicia. Los remedios democráticos que Valerio propone están fundados en la convicción de que todo es posible si se acepta el cambio de dinastía.

*El sitio de Zaragoza*, del mismo autor, fue publicada en 1864 (Imp de la Galería Literaria), y apareció ilustrada por Urrabieta, A. Perea y otros importantes artistas. Se describen en ella costumbres pintorescas, por ejemplo, una rondalla “provincial” de la época de los Sitios, en la que “formaron el centro los profesores, a su alrededor colocáronse las mujeres y un círculo de quince a dieciséis personas más constituyeron, digámoslo así, la vanguardia y la retaguardia de la alegre comitiva”. Esa rondalla acompañó a la ronda por las calles de Zaragoza hasta llegar al Portillo y la plaza de la Misericordia, y entonaba coplas del estilo: “Muera el francés orgulloso / y viva nuestra ciudad / Vivan Palafox y Melci / y la Virgen del Pilar”. Una historia de amores facilita el hilo conductor de la trama que tiene como centro el Sitio de Zaragoza y como protagonista la determinación y tenacidad del pueblo para alcanzar la victoria, siempre con el amparo de la Virgen del Pilar, guiado por el héroe Palafox. Al igual que en la novela anterior Vázquez Taboada aprovecha su novela para introducir discursos contra el progreso, el liberalismo y sus precursores como el mal del siglo.

---

<sup>69</sup> Vide Baquero Goyanes apartado en su libro *El cuento español en el siglo XIX*, 1948:184. “Cuentos de la Guerra de la Independencia”. Christian Demange, “El Dos de mayo: mito y fiesta nacional 1808-1958”, Madrid, Marcial Pons, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2004.

El periodista, escritor y músico Torcuato Tárrago y Mateos<sup>70</sup> fue autor de *El monje negro o el hambre de Madrid, 1865*. *El monje negro* es una novela que utiliza la Guerra de la Independencia como trasfondo histórico para contar las aventuras y peripecias del monje.

Eduardo Zamora y Caballero, conocido periodista y dramaturgo, desempeñó cargos políticos en el partido conservador. Esta circunstancia explica quizá la selección de esta figura, el cura guerrillero Merino, conocido partidario de Fernando VII después, como protagonista de su novela de 1872, *El cura Merino* titulada (*España en 1808*) según Ana María Freire<sup>71</sup>. Se trata del relato de las andanzas y aventuras del cura con su partida en Castilla y León y su vida privada. En casi mil novecientas páginas, donde el personaje histórico aparece acompañado por dos hermanos, ficticios, los primeros hombres que se incorporan a su guerrilla. En el terreno de la historiografía Zamora es autor también en el terreno historiográfico de estudios como la *Historia general de España y de sus posesiones de ultramar desde los tiempos hasta el advenimiento de la República* (Madrid, José A. Muñoz y Compañía 1873-1875).

Ángel Rodríguez Chaves escribió también varios cuentos sobre el tema, *El motín contra Esquilache*, *La caída de Godoy*, *La causa del Escorial octubre de 1807*, publicados en 1874, *Cuentos de dos siglos ha*, y *Cuentos nacionales* en 1885 (Baquero Goyanes, 1948: 271). La trama es simple y el protagonista conocido en “Un buen puyazo (Anécdota de 1808)” y “Una cogida de Pedro Romero (Anécdota del año 9)”: la acción ocurre en Madrid, en junio de 1809, y recrea una corrida a la que asiste José Bonaparte y su asesor Leandro Fernández de Moratín. El escritor trata de persuadir al famoso torero, Pedro Romero, para que actúe ante el rey francés y el diestro parece haber cedido a esta petición. Pero una vez en la plaza, Pedro Romero, de acuerdo con un peón de su cuadrilla, logra ser embestido por el toro y caer de una cornada a los pies del palco real, frustrando la pretensión de Bonaparte.

Otro cuento, “Pedro Romero (Anécdota de 1814)”, en “El idilio trágico”, relato de ficción, dos niños huérfanos mueren unidos por un beso cuando a la niña le atraviesa el corazón una bala perdida y el niño es golpeado por el sable de un francés mientras se inclina sobre el cadáver de la niña. En su cuento “La última lección”, el narrador recuerda al maestro del pueblo. A comienzos de 1809,

---

<sup>70</sup> Periodista, escritor, y músico nacido en Guadix, Granada en 1822 y muerto en Madrid en 1889. Escribió muchas novelas de carácter folletinesco y novelas históricas. Como periodista escribió en *El independiente* y fundó *El Eco del Occidente*.

<sup>71</sup> Durante su ponencia en la Universidad de Salamanca el 23 de enero de 2008.

cuando los franceses se aproximaban al lugar, el maestro junto con otros cinco ancianos se encerraron en la escuela, dispuestos a resistir. Cuando finalmente la columna francesa entró en el recinto sólo pudo ver los cadáveres de los seis ancianos que habían preferido morir a ser derrotados por el enemigo. “El monaguillo de Valbreñeda”, refiere la historia de un chiquillo travieso al que se desestima en la defensa de la ciudad, pero que será quien ponga en fuga a los soldados imperiales cuando en compañía de los niños de otros pueblos dirige contra ellos una lluvia de pedradas.

En “Lucas Cruz”, un sacristán cobarde al que el párroco no ha considerado digno de entrar en la partida será el protagonista de una arriesgada acción, cuando finalmente haya de echarse mano de todos los hombres útiles. “El Tío Roñas” lo protagoniza un joven al que todos desprecian por ser hijo de un usurero. El chico muere por salvar a los guerrilleros de su partida y los franceses pagarán la traición a su padre con unas onzas manchadas por la sangre de Genaro. “Cosas de aquí abajo”, es contado por un narrador atormentado por un silencio culpable cuando era un niño, una noche de diciembre de 1808, razón por la que una acción vil pasó por gesta patriótica. Como en la historia de García de Paredes de Pedro Antonio de Alarcón, la sospecha de afrancesamiento es el precio de una vida en “El Luis de oro”, a cargo de un narrador veterano de guerra, que es asesinado por sus vecinos la noche de Reyes por haber tenido un gesto de humanidad con un soldado francés. En “Fray Anselmo de la Purificación”, el religioso salva la vida de un español afrancesado cuando van a fusilarle trocando su hábito por el traje del condenado.

Finalmente, hacemos una breve mención de tres autores menores. Gaspar Thous y Orts<sup>72</sup>, autor de una novela biográfica *El Palleter* (1886) publicada por entregas, en memoria de su heroico paisano Vicente Domènech, humilde vendedor de pajas que lanzó el primer grito de rebelión contra los franceses.

Antonia Rodríguez de Ureta, que incluye en su volumen de *Leyendas morales*, Barcelona, Imprenta, La Hormiga de Oro, 1889 un texto titulado “Casilda o Episodio de la Guerra de la Independencia”. El amor salda las diferencias entre una española y un francés a los que el azar hizo coincidir el Dos de mayo de 1808 en Madrid, en circunstancias trágicas. La mujer, entonces una chiquilla, fue detenida por llevar unas tijeras, ya que era costurera. El soldado

---

<sup>72</sup> Gaspar Thous y Orts, (1836 - 1891) Periodista, escritor y político. Junto con su hermano Joseph dirigió un periódico antimonárquico en catalán que llevaba el mismo título de la novela, “El Palleter”, 1886.



francés, obligado a servir al Emperador, pero no partidario de su causa, salva a Casilda de la muerte.

Y Eduarda Feijoo<sup>73</sup> autora del folletín *El Avia y el Miño* (1890) que tiene lugar durante la ocupación de Orense por los franceses con el objeto de ocupar Rivadavia, lugar natal de los protagonistas. En ella recrea la hazaña de García de Paredes atribuyéndosela a la heroína de su novela que, no obstante, se salva, por haber tomado oportunamente una triaca.

##### 5) La historiografía y la novela histórica hacia el 98 y en el cruce de siglos

La visión lineal y progresiva de la historia de Galdós contrasta sustancialmente con la defendida por Schopenhauer y Nietzsche, que son anti-historicistas (Ciplijauskaitė, 1981: 68), es decir, no aceptan que haya un desarrollo lineal, un programa o diseño en la Historia, y califican las antiguas historias de meras colecciones de hechos cuyo sentido es producido por los autores.

Desde esta perspectiva se subraya la idea de que la historia la mueve el azar, lo que ya habían aceptado Balzac, Tolstoi y Thomas Hardy, es decir, no existe un sentido global de los hechos. Pero ahora, esto se muestra desde el punto de vista técnico con consecuencias en la libertad de la cronología y una tendencia al planteamiento fragmentario. La precisión de Nietzsche destaca que la Historia tiene la obligación de servir a la historia del presente, y apartarse de la historia monumental para desarrollar una perspectiva crítica y por ello propone la destrucción del modelo heroico.

La interpretación del historiador no puede ser más que subjetiva, añaden Georg Simmel, Wilhelm Dilthey y Benedetto Croce (Ciplijauskaitė, 1981: 21), ya que los hechos históricos no son percibidos de igual modo por quienes los conocen, y se trata en cuanto conocidos en realidad de hechos mentales, no físicos, estructurados de acuerdo a categorías previas de quien conoce. La historia es una vivencia, y su deber último es el de buscar sentido para las acciones humanas, en la filosofía de vida, como hace Unamuno en *Paz en la guerra*<sup>74</sup>. Para Unamuno, lo que importa en esta novela es la historia de sus protagonistas más que la historia de la guerra carlista.

---

<sup>73</sup> Eduardo Feijoo de Mendoza, (1840-1903), autora de novela histórica, como la publicada sobre *Doña Blanca de Lanuza*, y del folletín.

<sup>74</sup> Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*, Edición de Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 1999.

Paradójica actitud sostienen los miembros del 98, anti-historicistas e interesados al máximo en la novela histórica. Entre otras razones que pueden enumerarse está la investigación en las causas de la decadencia tras el desastre del 98. Insatisfechos con el método de trabajo de los historiadores, buscan captar la esencia nacional en el sustrato popular, tal como había explicado Herder, y recuerda Pi y Margall, *Las nacionalidades* (1876). En la Historia se busca ahora el remedio o la terapia de los males, y se acude al pasado con visión crítica, no para glorificarlo sino para extraer una enseñanza. Pueden mencionarse los estudios sobre los males de la patria de Lucas Mallada, Macías Picavea, Damián Isern y Gaspar Morote, cuyo interés por la historia se explica por el krausismo que había orientado sus manuales escolares.

Por otra parte, una de las consecuencias del desastre de Cuba fue la imposibilidad de continuar glorificando la guerra. Esto se puede percibir en el cambio de enfoque de los *Episodios Nacionales* de Galdós, de la grandeza de la batalla en Zaragoza, al final de la visión heroica en sus últimos episodios. La guerra es, para estos autores, algo absurdo y cruel: “la desilusión reina en todos los sectores por estos años. La crítica se vuelve feroz” (Ciplikausjaiké, 1981: 34). Además la guerra se entiende como decisión exclusiva del gobierno central, y se desarrolla el desprecio y odio de Madrid, y el contrario énfasis por el regionalismo, lo que también se advierte en otras literaturas europeas. Esta es la razón de las admiraciones carlistas de un Unamuno o Valle, ya que el carlismo es anticontralista y recuerda la espontaneidad de la guerrilla, y el inconformismo, contrario a la oligarquía cercano a la conciencia popular.

En esta admiración por las masas populares, contagiada de un origen romántico, tiene que ver el influjo de las teorías históricas de Joseph de Maistre y Joseph Proudhon, que pusieron de relieve la importancia de los movimientos de masas y la trascendencia del individuo en la generación de esos movimientos. Según esto, en estas novelas se comprueba que no solo el movimiento de las figuras principales es importante para el devenir histórico. Influye, además, el azar, la psicología de las masas, tanto en situaciones ordinarias como extraordinarias, según puede verse en *Guerra y paz* de Tolstoi. En esta novela el tema de fondo es siempre el derrumbamiento del orden social<sup>75</sup>.

Al nivel histórico, nace en la misma época el interés de los grandes historiadores por el pequeño burgués (como habían anticipado Hippolyte Taine,

---

<sup>75</sup> Insiste Tolstoi en que la historia es esto, precisamente, mito, narración como la novela, evidencia de la desilusión y el desencanto, escepticismo, lo que debe eternizarse es el momento, la emoción, más allá del dato objetivo, para lo que sirve ahora la novela histórica es entre otras cosas para mostrar y acumular los signos de la decadencia de una manera mucho más elocuente.

Jules Michelet, Adolphe Thiers). Es decir, los que procuran la resurrección de la vida en su conjunto. Piensan que tanto la novela como la historia deben abarcar todos los aspectos de la vida. Esos individuos son a la vez como una metáfora de su tiempo. La historia es la vida pública iluminada por el conjunto de vidas privadas.

La historia es la crónica de la vida diaria del pueblo. Si se enfatiza lo pequeño y no llamativo, el pueblo se vuelve lo más importante. Por eso se relata la vida cotidiana como tema y como fondo. La historia influye en el destino particular del individuo y el ciudadano común desempeña un papel en el proceso histórico. La consecuencia es el énfasis en el heroísmo del pueblo por encima de las acciones de los caudillos o gente principal, que fueron, en tantos casos, dice Baroja, ejemplo de ineptitud. “Sin el arranque y la genialidad del pueblo, la época de la Guerra de la Independencia habría sido de las más bochornosas de la historia de España”<sup>76</sup>.

Según Guillermo Zellers, la novela histórica entre 1870 y 1880 entra en decadencia porque el presente se impone demasiado al interés de los lectores y España convertida en un polvorín de conflictos y luchas ideológicas se centra en la actualidad como único objetivo. En estos momentos todavía prima en la novela histórica lo costumbrista, lo insólito, sin apenas veracidad psicológica, el folletín maravilloso y patético<sup>77</sup>.

La novela histórica del 98 continuará en la línea de la novela histórica realista ya que se interesa por los acontecimientos históricos cercanos a su tiempo aunque sus autores tengan más fe en la novela para investigar y exponer los problemas nacionales que en los libros oficiales de historia. En la opinión de estos escritores, lo que verdaderamente influye en la conducta social no es lo que ocurrió sino lo que se cree que ha ocurrido, la leyenda o el mito. Si el mito de una época expresa la conciencia colectiva, valdría la pena recordar aquí el mito<sup>78</sup>. La gran figura del momento “es El Cid, un rey ambulante, o guerrillero que trabaja por cuenta propia”<sup>79</sup>. Esta teoría del mito vale para la interpretación de la Guerra

---

<sup>76</sup> Pío Baroja, *El Escuadrón del Brigante*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1976: 26. Fue escrita en 1913 en Madrid. Analizaremos esta novela más adelante en el presente trabajo. Perteneció a la segunda serie de *Memorias de un hombre de acción*.

<sup>77</sup> Guillermo Zellers, *La novela histórica en España, 1828-1850* (Instituto de las Españas de los EE.UU, 1938).

<sup>78</sup> “El mito es mil veces más verdadero que el personaje histórico, y no pocas, cuando se forma ya aquel en la vida de éste, le guía, le domina, le dirige. ¡Cuántos y cuántos grandes hombres no llegan a ser más que meros instrumentos de la idea que de ellos se ha formado el pueblo a que sirven!”, Unamuno, en *OC, Política y literatura*, 1933, *OC*, VII, 816.

<sup>79</sup> Ángel Ganivet. *Idearium Español*, 1898, Espasa, Madrid, 1945:44.

de la Independencia que fue comprendida como el mito del despertar de la conciencia nacional.

En cuanto a las características estructurales de esta novela histórica finisecular declara Celia Fernández Prieto (2003: 127-129):

a) La historia se construye a partir de una documentación abundante y rigurosa, como en la novela realista. Pero, al contrario de ésta, no busca reconstruir los hechos sino interpretarlos según la perspectiva emocional, moral, incluso espiritual del autor.

b) Se fragmenta la trama debilitando las conexiones causales entre los hechos sugiriendo que los hombres no controlan los acontecimientos y que es el azar irracional el verdadero sujeto de la historia.

c) Los personajes históricos relevantes ocupan un segundo plano en la trama narrativa. Son presentados de forma desmitificada, des-heroizada o abiertamente satírica.

d) El protagonismo lo lleva el pueblo anónimo, la colectividad “Esto no es una novela; es un pueblo” decía Miguel de Unamuno en el prólogo de *Paz en la Guerra*. Los novelistas miran ahora el liberalismo con desilusión, porque ha demostrado su incapacidad para resolver los problemas nacionales. Contemplan los estragos que ha producido en el campo la desamortización. En la ciudad cunde un sentimiento anti-industrializador. Contemplan el pueblo y tratan de adivinar su esencia, minusvaloran a los héroes destacados y promocionan al héroe anónimo, a la conciencia cívica. Ya no hay ningún interés por los nombres. Puede compararse por ejemplo la descripción que hace Valle Inclán de O’ Donnel, Zumalacárregui o el conde de España con la que ofrece Pérez Galdós. El socialismo es una fuerza a la que se adhieren con entusiasmo.

Es en este marco del 98 donde pueden encuadrarse las novelas de la quinta serie de los episodios de Galdós. A la vez, si bien los nuevos escritores tratan de alejarse de ese modelo galdosiano, no pueden evitar tenerlo como horizonte de referencia. Son escritores que provienen del krausismo y que abordan una ideología regeneracionista con el deseo de educar a la sociedad, de formar la conciencia humana. Los puntos de contacto con la novela de Galdós en su quinta serie son muchos:

Han sido todos cronistas o periodistas en su juventud, como Galdós y ahora presentan la filosofía escéptica y antimilitarista de finales de siglo, su propósito es la desmitificación y la desheroización

Se sirven de la misma referencia histórica, un periodo de conflictos que puede tomar como sistema de transcripción otro periodo análogo en el pasado. Además de exaltar los valores nacionales y patrióticos, los escritores de novela histórica de la generación del 98 y principios de siglo tratan de inculcar una enseñanza, como había hecho Galdós, al utilizar los acontecimientos históricos (la historia), para reflejar los problemas de su época.

Mantienen la misma fe en la perfectibilidad humana y en el progreso. Se busca la historia del pueblo “la historia de la España grande, formada de los pequeños, la silenciosa y que no se ve”<sup>80</sup>.

Defienden que hay tantas clases de historia como tipos de narradores que la cuentan. Esto es lo que hace que las preocupaciones individuales se impongan por encima de las inquietudes sociales, como en *Paz en la guerra*. Los escritores de novela histórica en este momento superan a Galdós porque tratan de dar fe de los acontecimientos desde diversos puntos de vista. Y el prurito de la pluralidad llega hasta el deseo de confeccionar la Historia tejida únicamente con anécdotas individuales porque con lo que debería hacerse es con las noticias de los pueblos y comarcas, teniendo en cuenta las anécdotas. Por eso Baroja suele decir que la Historia de España está por hacer, (*Momentum Catastrophicum*, IC, V: 379).

Por eso mismo, evolucionan hacia la estética del fragmento, “hacia el fragmento, la insinuación, la intuición, lo cual se refleja también en las últimas novelas de Galdós, que son sus contemporáneas”, (Ciplijauskaité, 1981: 62). El recurso al memorialismo de que se valen Pío Baroja y Pérez Galdós, con sus respectivos protagonistas Avinareta y Gabriel Araceli es decir, personajes que leen historia traduce el deseo de la perspectiva simultánea que abarca todas las opciones, a través de la tertulia, en muchos casos por motivo estructural.

El fragmentarismo implica una visión de la realidad desde diversos lugares, lo que consigue una visión muy diversa de la guerra, como hace Unamuno al enfocar las reacciones de los dos frentes en su novela *Paz en la Guerra*. Valle Inclán, abogará en el mismo sentido al declarar sobre el *Ruedo Ibérico* en *La corte de los milagros* afirma: “no es la novela de un individuo, es la novela de una colectividad, de un pueblo”.

---

<sup>80</sup> Apud Ciplijauskaité, 1981: 53, “En el Ribagorzano, 20-IX-1906; citado por E. Tierno Galván en Costa y el regeneracionismo (Barcelona: Editorial Barna, 1961) p. 152.

Benito Pérez Galdós se lamenta de la pérdida de las costumbres, al compás de la urbanización, es decir, le interesa pintar al personaje real. Valle Inclán lamenta la pérdida de los mayorazgos y Pío Baroja la ausencia de héroes. En una palabra, todos miran el pasado con nostalgia.

En cuanto a los puntos de divergencia, puede decirse:

1. Mientras Galdós hace prevalecer la trama en sus novelas, los escritores del 98 se interesan por el potencial artístico de sus obras. Pérez Galdós parte de la historia como principio de composición. Pío Baroja arranca empujado por el interés en un personaje. Por el recuerdo de una impresión en el caso de Unamuno, el sitio de Bilbao como punto de arranque de *Paz en la Guerra*, sirve de pretexto a la meditación. Valle Inclán emplea cuadros cinematográficos, crónicas fragmentadas.

2. En cuanto a la visión de la historia, en el primer Galdós, encontramos sobre todo significación horizontal, encadenamiento de sucesos. El enfoque se centra en el nivel de acontecimiento y el mensaje directo es dado en plano de referencia objetivo. El énfasis cae en el hacer pragmático en su función de “performance”. En los noventayochistas hay más énfasis en la significación vertical: “muestran esencias profundas que varían menos; se preocupan por la dimensión cognitiva; quieren entender la finalidad de los hechos”, (Ciplijauskaité, 1981: 79-80). Por eso retrasan la interpretación o le dejan paso al lector a que la haga, se contentan solo con exponer los hechos. Tratan de hacer ver la realidad a través de los individuos.

3. Con relación a la idea de que la historia es *Magistrae Vitae* los autores del 98 juzgan que la historia no tiene nada que enseñar, simplemente significa una evasión porque la historia es absurda. Por eso prefieren deshacerse del narrador omnisciente que les permite expresarse con más libertad. El narrador de sus novelas se desdibuja, por ejemplo, en la diferencia en que Pérez Galdós y Miguel de Unamuno tratan el sitio de Bilbao, en la novela del 98 “hay más énfasis en las ruinas, se recalca más la crueldad y la futilidad en ambos bandos”, la presentación es inhumana, caótica. La novela tenderá en ocasiones a la sincronía o a la ucronía, como hace Valle Inclán, al trabajar con libertad temporal, proporcionando impresiones sueltas, apelando a la colaboración del lector.

4. Como se ha dicho antes, estos escritores se preocupan por las cuestiones y problemas de actualidad que vive el pueblo y para ello, llaman la atención sobre el

pueblo tratando de servirle de portavoz. Se trata del sujeto colectivo contrario al sujeto individual del sistema capitalista. De hecho, Valle Inclán compara su novela *La corte de los milagros* a *Paz en la Guerra* de Miguel de Unamuno negando su similitud con los *Episodios Nacionales* de Galdós o con los de Baroja. Su novela para él, es única y grande, al estilo de *Paz en la Guerra* en la que da una visión de la sensibilidad española desde la caída de Isabel II. Lo que le interesa al autor es la recreación o más bien la interpretación de ese sentir colectivo. La novela no es una novela arqueológica de reconstrucción minuciosa del pasado<sup>81</sup>.

5. “Pío Baroja y Miguel de Unamuno se interesan por la anécdota – el petit fait stendhaliano-, pero nunca por lo pintoresco en ella, sino por su aspecto significativo, concibiendo su función como la de autenticación de la historia oficial y ampliación del marco general” (Ciplijauskaité, 1981: 66). Por la misma razón, Unamuno acuña el concepto de intrahistoria; lo que significa que el pasado tiene su reflejo en la actualidad. El pasado ya no es historia sino presente. En efecto, si el pasado vuelve a ser presente estamos en un tiempo mítico, circular, donde el principio y el final se juntan, como el alfa y el omega. Estos escritores no hablan del tiempo histórico, lineal reflejado en el pasado, presente y futuro. “Los narradores de los tres autores asumen la perspectiva irónica, desmitificadora que impregna todo el enunciado” (Fernández Prieto, 2003: 131). Los movimientos ya no son de eslabones sino de círculos concéntricos. Dice Pío Baroja, “La historia es siempre una fantasía sin base científica, y cuando pretende levantar un tinglado invulnerable y colocar sobre él una consecuencia, se corre el peligro de que un dato cambie y se venga abajo toda la armazón histórica. Creyéndolo así, casi vale más afirmar las consecuencias sin los datos”<sup>82</sup>. Hablando de *las memorias de un hombre de acción* éste afirmará:

Algunos han comparado estas novelas mías desde *La última vuelta al mundo* refiriéndose a las memorias, a los *Episodios Nacionales*. Aunque la comparación para mí es halagüeña, no creo que sus libros históricos y los míos tengan más que un parecido externo. Galdós ha ido a la historia por afición a ella, yo he ido hacia ella por curiosidad hacia un tipo, Galdós ha buscado los momentos más brillantes para historiar, yo he insistido en los que me ha dado el protagonista. El criterio histórico es también distinto, Galdós pinta a España como un feudo aparte, yo la presento muy unida a los movimientos liberales y reaccionarios de Francia; Galdós da la impresión de que la España de la Guerra de la Independencia está muy lejos de la actual, yo casi la encuentro la misma de hoy, sobre todo el campo<sup>83</sup>.

<sup>81</sup> Vide Guillermo Díaz Plaja, *Las estéticas de Valle Inclán*, Madrid, Gredos, 1965 89 y 90.

<sup>82</sup> Pío Baroja, *El amor, el dandismo, y la intriga*, 1922 (OC; IV, 13). *Apud*, Ciplijauskaité, 1981:75-76.

<sup>83</sup> Ignacio García Noruego, “Historia y novela histórica en el siglo XIX”, *El Catoblebas, Revista crítica del presente* n° 57, artículo n° 12, Noviembre 2006.

### 5.1) *La Guerra de la Independencia en la novela histórica finisecular*

Nos detendremos ahora en algunos títulos, principalmente en sendas novelas de Pío Baroja y Vicente Blasco Ibáñez, y algunos otros títulos promocionados en estas fechas.

#### 5.1.1) *El escuadrón del brigante de Pío Baroja*

*El escuadrón del brigante* de Pío Baroja (1913) es una novela compleja y de rica plasticidad en las descripciones perteneciente al ciclo “Los caminos del mundo” (1914) dentro de la segunda serie de las “Memorias de un hombre de acción” Madrid, Caro Reggio, 1913<sup>84</sup>.

Se divide en siete libros con varios capítulos que cuentan la acción que se desarrolla en el momento. Los capítulos son cortos y de amena lectura. Pío Baroja recurre en algunos momentos al vasco, lo que subraya el carácter regionalista de la novela. *Memorias de un hombre de acción* se compone de 22 series que relatan la historia de España con Eugenio de Aviraneta como protagonista.

Encontramos en esta novela, tres narradores de distintos niveles. Pedro de Leguía y Gaztelumendi, biógrafo y discípulo de Aviraneta o Don Eugenio, relata el papel de Aviraneta durante la Guerra de la Independencia a través de unas memorias registradas en un cuaderno. Nos enfrentamos a la perspectiva del manuscrito encontrado.

El segundo narrador es Don Eugenio o el propio Aviraneta cuando leemos el cuaderno que acaba de entregar a Pello. Aviraneta cuenta en primera persona sus aventuras y peripecias en la partida de guerrilleros de El cura Merino en la provincia de Soria durante esta ocupación francesa. Aprovecha para describir al cura en su técnica de combate y su concepción absolutista del poder. Además asistimos a una descripción sucinta de las localidades, el paisaje y las costumbres de esta zona.

El tercero es Juan Larrumbide o Guanish, amigo y compañero de Aviraneta quien con su narración completa la parte omitida por el protagonista guerrillero.

---

<sup>84</sup>

La edición que hemos utilizado es una edición conmemorativa del centenario del nacimiento de Pío Baroja. Editorial Caro Reggio, Madrid 1976.



*El escuadrón del brigante* comienza dando fe del interés del narrador Pedro de Leguía de conocer la vida pasada de su maestro Aviraneta, en la cual se retrata, de modo inseparable, el patriotismo del cura Merino. Pero el cura Merino es desmitificado, o al menos pintado como fue, con su intransigencia y fanatismo. La novela describe batallas y atrocidades tanto de parte de los guerrilleros como de los franceses. Cuenta algunas anécdotas de esta contienda, como por ejemplo, el supuesto enamoramiento de José Bonaparte de la marquesa de Monte Hermoso, con quien el protagonista se topa en Burgos. Esta marquesa se ha enamorado del general Thibault. Nos habla de los masones en Madrid, las distintas logias y sus afiliaciones al bando de los patriotas o de los afrancesados. Dentro de la partida, Aviraneta lucha con todas sus fuerzas para superar las pruebas. El protagonista, Aviraneta hace reflexiones sobre la necesidad de un cambio en la sociedad española como lo esperaban los progresistas del principio del siglo XIX y pone en tela de juicio el cristianismo.

Lo que resalta en esta novela es el idealismo de este joven que anhela la transformación de España y lucha contra el invasor por la independencia, pero con el deseo de que España entre en la nueva era del liberalismo y de la modernidad. Por eso, el protagonista se opone al cura Merino, su jefe, lo que suscitará un desacuerdo y la separación del guerrillero con la partida. Jean René Aymes hablando de esta novela afirma: “Pío Baroja, en *El escuadrón del brigante*, compone un retrato pormenorizado, pero tendencioso, del cura; le otorga algunas cualidades, en particular el ser “arreatado, valiente, acometedor, ardoroso”, el ocuparse sin tregua de su tropa y el saber organizar con habilidad las emboscadas; pero ese enfoque positivo cuenta poco frente a unos juicios categóricos y demoledores; ese cura, que en opinión del novelista, apenas sabía leer y escribir, no era “ni muy valiente, ni inteligente, ni generoso, ni noble” y, peor todavía, era “soez, egoísta y brutal”. La inquina del escritor va en aumento y el lector se queda ante el tremendo veredicto final, “su manera de ser la constituía una mezcla de fanatismo, de barbarie, de ferocidad y de astucia””, (Aymes, 2008: 224).

Al final, Aviraneta es encarcelado por arremeter contra el cura Merino, sus tácticas y por sus ideas liberales. Ayudado por Guanish huye de la cárcel y vuelve otra vez a Madrid donde Doña Luisa, la señora de Ateaga le encomienda una misión que consiste en ayudar a su hijo a escapar de la prisión en Chalón Sur Sône en Francia donde está encarcelado en peores condiciones.

Pero, en definitiva, el protagonista de esta novela es el pueblo a través de la pura realidad y la visión pesimista en Baroja (interior y psicológica a la novela

histórica) y esperpéntica en Valle Inclán que habla de novelas exóticas y satánicas.

*El escuadrón del brigante* alberga algunos de los recursos de los escritores de su generación, especialmente la abolición del heroísmo. Al final de la novela Don Eugenio, es hecho prisionero por su jefe de partida.

Además hay que subrayar las observaciones de Ciplijauskaité (1981: 132) cuando afirma que el guerrillero es presentado como superior al militar debido a la visión antimilitarista de la generación del 98:

A pesar de la visión negativa repetida más de una vez, los guerrilleros parecen ser los únicos capaces de suscitar algún interés o incluso admiración, obedeciendo a impulsos súbitos. En *Escuadrón* hace notar su superioridad a los militares profesionales: tienen menos formación, pero más arranque. No sorprende en un autor de una generación tan antimilitarista como la del 98 hallar sátira constante de los oficiales. Un procedimiento típicamente barojano es la tendencia a generalizar en todo nivel y en toda ocasión (1981: 132).

La presencia de los distintos narradores es el reflejo de la necesidad de estos novelistas de no ofrecer una historia unitaria, sino plural. Por eso Aviraneta cuenta una parte de la historia en su cuaderno, su amigo Guanish otra parte y Pedro de Leguía hace las conexiones.

#### 5.1.2) *¡Por la patria! (Roméu el Guerrillero) de Vicente Blasco Ibañez*

Vicente Blasco Ibañez<sup>85</sup> publicó en 1888, *¡Por la patria! (Roméu el guerrillero)*<sup>86</sup>, (Imprenta de *El Correo de Valencia*, volumen IV *Obras completas*) Se trata de una obra de circunstancias, encargada al autor para conmemorar el centenario del nacimiento del héroe saguntino, José Roméu y Parras. cuando aún pervivía el recuerdo del personaje y de la triste situación de penuria en que vivió su familia después de la muerte del guerrillero. La novela trata los temas generales, el patriotismo, la devoción, el amor y la traición.

---

<sup>85</sup> Vicente Blasco Ibañez hace numerosas alusiones a la Guerra de la Independencia en sus relatos, “La bodega”, “La Catedral”, y “La araña negra”, pintando estas historias de guerra en los labios de los ancianos. Fue a autor de una *Historia de la Revolución* que arranca precisamente en la Guerra de la Independencia. Vide Paul Smith. “Vicente Blasco Ibañez, una nueva introducción a su vida y a su obra”, n.3. *Anejo de Estudios Filológicos*, Universidad Austral de Chile, ed. Andrés Bello. 1972.

<sup>86</sup> Vicente Blasco Ibañez *¡Por la patria! (Roméu el guerrillero)*, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1987: 117-174.

Se trata de una novela histórica regionalista, si se puede llamar así, aunque esta obra ensalce a toda la patria, como declara ya el título y defienda curiosas ideas para un autor como Blasco Ibáñez, Dios, patria y rey. Pero quizá esta paradoja no es tal si identificamos al autor a un personaje secundario de la novela, Luis Roca, joven revolucionario que ha recibido con fervor las ideas francesas y que será quien protagonice la consabida historia de amor que discurre paralelamente en toda novela histórica junto al eje del gran acontecimiento.

En la novela predomina la acción novelesca, la trama está llena de incidentes y efectos sorprendentes, capítulos que finalizan en un momento culminante y expresiones llamativas y efectistas. Es decir, Blasco Ibáñez utiliza todas las armas de su oficio folletinista. En el modo de caracterizar los personajes, opuestos dualmente, y descritos como héroes de epopeya clásica o novela caballeresca. Aún cuando se enfrentan diametralmente el villano (el francés) y el héroe (Roméu), Blasco Ibáñez trata con cierta generosidad y simpatía a los enemigos. “El oficial que mandaba el grupo, joven, de rostro franco y simpático, debía pensar esto, por cuanto se ruborizaba y parecía tener reparo en avanzar” (O.C. IV: 245). Como declaraba Baquero Goyanes (1947) son estos rasgos los que rompen con la visión simplista y oficial de los hechos, ya que acogen los rasgos de humanidad entre enemigos. Y manifiestan otra característica de la novela histórica en esa época la atención a los personajes colectivos, al movimiento de las masas, destacadas con singular maestría. El pueblo es protagonista a través de sus soldados, guerrilleros, campesinos, (que hablan la lengua valenciana). Un grupo de personajes que podría ser tomado como unidad o comunidad es el trío de guerrilleros que lleva el apodo de de *la Santísima Trinidad*, figuras que aúnan lo grotesco y lo sublime.

La novela comienza en los momentos posteriores a la capitulación de Valencia, el 9 de enero de 1812 ante las tropas del mariscal Suchet. El guerrillero es caracterizado como un héroe épico de la epopeya clásica semejante “a un héroe de la antigua Grecia, con cara de Apolo y cuerpo de atleta” (O.C. IV: 122) o de la caballería medieval, resucitando el ardor de los “antiguos paladines”.

Roméu, un aristócrata, abandona sus comodidades para ponerse al frente de una partida de guerrilleros, contra la ocupación de Valencia. En su lucha Roméu cuenta con la ayuda de su amigo Luis Roca, un patriota que se fingía ilustrado, y que tuvo que huir de Valencia víctima de un complot organizado por un capitán francés llamado Jacomet. El capitán francés se ha enamorado de

Amalia, hija de un escribano avaro en cuya casa se hospeda. Pero resulta que Amalia es la novia de Luis Roca a pesar del desacuerdo del padre.

Tres veces, Jacomet intentará asaltar a la partida de Roméu sin éxito y acabará huyendo abandonando a sus soldados.

Al final Roméu es traicionado por un español, Juan, que se hacía pasar por un guerrillero patriota. En realidad es un bandido que le ha estado robando desde los primeros momentos que se vieron en Madrid. Es un ladrón y cuando le descubre Roméu, bajo las súplicas de Luis Roca a quien salvó la vida en Valencia, le echa de la partida en vez de fusilarle. Roméu es arrestado por Suchet y tras ser capturado rechaza el indulto que le ofrecen a cambio de reconocer a José Bonaparte. Es ejecutado en la plaza pública de Valencia después de sufrir humillaciones y maltratos. Jacomet, el capitán francés muere bajo la espada de Luis en una pelea. El traidor Juan también muere a manos de unos guerrilleros. Cuando Suchet y su ejército abandonan Valencia en 1813, todos vuelven a la ciudad y Luis y Amalia se casan. La viuda de Roméu es abandonada a su suerte.

La historia, la cuenta un narrador omnisciente. La técnica del entrelazado – “Nosotros le dejamos” –, es manejada por el narrador editorial, que apela y dialoga con los lectores, hasta el punto de adivinar sus parlamentos, –“¿Preguntáis si sus efectos son terribles?” (O.C. IV: 146) esto es, se sirve de los recursos típicos del *romance*, o el folletín. Esta novela tiene un significado trágico y triste (características de la mayoría de las novelas del escritor). Carece de gracia y de humor. Como toda novela sobre la guerrilla, reinan la violencia, las atrocidades y las crueldades en los dos bandos.

Los capítulos son cerrados. Subrayan el aspecto fragmentario de los relatos, su independencia para con el conjunto del relato, lo que tiene como consecuencia las diferentes voces. De ahí que el narrador tenga que interpelar o recordar de vez en cuando al lector para que no pierda el hilo del relato “Luis Roca (a quien ya ha conocido el lector en el capítulo primero) era un hombre verdaderamente raro entre los que albergaba Valencia a principios de siglo (...). Ya comprenderá el lector de qué especie era los pensamientos del joven” (Blasco Ibáñez, 1987, OC: 128, 138). Algunos pasajes sobrepasan la estética de lo romántico, muy presente en la novela, y sirven de pórtico a lo que será el modo valenciano de pintar el paisaje en Blasco Ibáñez. “La luz amarillenta y turbia que transparentaba aquel cielo oscuro y monótono, semejante a una bóveda de plomo, se iba desvaneciendo por minutos” (O.C. IV: 157). Y con la llegada de la noche la luz “absorbida rápidamente por la sombra, y la bóveda celeste cada vez se hacía más oscura. El

suelo recubierto de nieve comenzaba a reverberar una extraña claridad” (O.C. IV: 159) Como declara el novelista:

El paisaje se bañaba en la luz de color anaranjado que llenaba el espacio, y las moscas y los insectos que revoloteaban en él brillaban envueltos en aquella como si fueran moléculas de oro.

Era una tarde hermosísima, más propia para ser admirada por poetas y artistas que por guerreros que dentro de poco rato iban a derramar su sangre o a sembrar la muerte.

A pesar de esto, Roca se extasiaba en la contemplación del paisaje, y sentía esa oculta emoción que todos los artistas experimentan ante los hermosos espectáculos de la naturaleza (Blasco Ibáñez, 1987, O.C. IV: 212-213).

Sin embargo las descripciones pictóricas y enérgicas de personajes o conceptos y el retrato del paisaje y las costumbres valencianas permiten una unidad de ambiente que capta la atención y el interés del lector. El narrador omnisciente opina sobre algunos conceptos. Es el caso cuando nos explica el concepto de la guerrilla española:

¡Cuán hermosos recuerdos despierta en la memoria de todo español esta palabra!

La guerrilla, esto es nuestra historia, nuestro arte militar, nuestra aureola gloriosa, una brillante epopeya de veinte siglos que canta el valor y la entereza de los guerrilleros españoles (...).

Hay naciones que pueden ser vencidas y borradas del mapa; que pueden desaparecer como peñasco bajo las ondas al sentir sobre sí una invasión extranjera; que pueden agonizar bajo una masa de hierro, pero de seguro que España jamás será incluida en el número de esas naciones.

España es indomable e invencible (Blasco Ibáñez, 1987, OC: 145-146).

En este fragmento se expresa todo el orgullo y la soberbia del narrador sobre los guerrilleros. Si tomamos en cuenta que esta novela es un homenaje a este guerrillero José Roméu, que según él, no ha sido homenajeado por su patriotismo, se entiende este aire de fervor. La novela empieza con una dedicatoria a la familia del guerrillero muerto por la patria Don José Roméu Conde de Sagunto y sus hermanos don Luis y Doña María Roméu<sup>87</sup>. En efecto durante el relato que es ficticio, la partida del comandante no experimentó

---

<sup>87</sup> “A nadie mejor que ustedes, que tienen la honra de ser nietos de aquel heroico patriota que por España alcanzó la palma del martirio, puedo dedicar la presente obra. Admítanla como una muestra del respecto y veneración que me infunde el recuerdo de su ilustre ascendiente, el invencible guerrillero, cuyo nombre será venerado por todos cuantos hojeen la gloriosa epopeya de la Independencia Española”. (Blasco Ibáñez, O. C. 1987: 116).

ninguna derrota excepto la traición de Juan, quien conocía bien sus métodos y que le llevó a la muerte.

La novela termina con un epílogo como suele ocurrir en estas novelas históricas del siglo XIX. Allí nos explica el narrador, la suerte del resto de la banda. Luis Roca por sus pensamientos liberales huirá a Francia donde morirá. En cuanto a la mujer de Roméu el guerrillero vivirá en la miseria, víctima de la indiferencia e ingratitud de Fernando VII.

## 5.2) Otros autores

Leopoldo López de Saa<sup>88</sup>, en el cuento titulado “Ondamendi. La casa cerrada” publicado en *Nuevo Mundo*, 22-X-1903, cuestiona los resultados de la Guerra en vista de la opresión ejercida después por Fernando VII. En “El tonto del Rastro” presenta a un personaje retrasado, Isidoro, que muere de la violencia de los franceses por salvar a la mujer a quien ama en secreto. Este último cuento fue incluido en *De antigua raza. Colección de cuentos españoles*, Madrid, Imprenta de Enrique Teodoro, 1912.

También Emilia Pardo Bazán se inspira en la contienda en su cuento titulado “Volunto” que publicó en *Blanco y Negro*, n. 1014, de 1910: el protagonista es un barbero, sospechoso de afrancesamiento al que asalta la terrible tentación de degollar a Napoleón cuando éste se pone en sus manos para ser afeitado. Sólo le detiene de cometer el crimen el pensamiento de la suerte de su hija de veinte años, indicando de modo oblicuo la escritora las vejaciones y atropellos que hubieron de sufrir las mujeres durante la ocupación francesa.

Eufasio Munárriz escribe en 1913, *novela histórica basada en el sitio de San Sebastián*, presentada al concurso convocado en San Sebastián por la Junta del Centenario en 1913 sobre fuentes escritas y testimonios orales.<sup>89</sup>

Práxedes Diego Altuna<sup>90</sup>, publicó *María del Coro, novela histórica sobre la toma, saqueo y destrucción de la ciudad de San Sebastián* (1913) presentada al

---

<sup>88</sup> Leopoldo López de Saa Onamendi (1870- 1936) fue periodista de *El Liberal*, *El Globo*, *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo*, *La Esfera*, *Vida Nueva*, entre muchas otras publicaciones. Director a fines del XIX de una publicación taurina, *Pan y Toros*. Autor también de teatro y zarzuela. Fue premio de cuentos del Imparcial en 1927.

<sup>89</sup> Eufasio Munárriz Urtasun fue un novelista histórico autor de relatos y episodios. Diputado foral de Navarra, realizó numerosos estudios lingüísticos, sobre el vascuence en Navarra (*Revista Internacional de estudios vascos*, 1924). Fue teniente Coronel de Infantería y Delegado del Gobierno para la zona de Estella.

concurso convocado en San Sebastián por la Junta del Centenario en 1913 sobre fuentes escritas y testimonios orales y por la que recibió el segundo premio.

Vicente Ferraz y Turno<sup>91</sup> fue el ganador del concurso convocado en San Sebastián por la Junta del Centenario en 1913, con su novela, *Margari o el 31 de agosto*, sobre fuentes escritas y testimonios orales. Los narradores de estas novelas adquieren la función comentadora e ideológica en detrimento de la función autorial, dominante en la novela histórica romántica.

### 5.3) Conclusión

Para concluir este elenco de novelas, podemos decir que tanto los historiadores como los literatos reflejan los acontecimientos valiéndose de enfoques epistemológicos e ideología de época. Este breve resumen nos ha permitido ver su importancia en la sociedad de aquél entonces. Los escritores de esta época se preocuparon de representar el tema de la Guerra de la Independencia en sus novelas ateniéndose a las reglas y condiciones del momento. Pero si bien hubo muchos escritores, hoy en día Benito Pérez Galdós resulta el escritor con quien más se identifica esta representación literaria de la invasión francesa. En efecto, como ya lo hemos subrayado, la huella de Galdós queda en los escritos de la generación del 98 sobre todo en Pío Baroja. A pesar de su insistencia en hacer una obra diferente, recurre al folletín, a un protagonista que entrega sus memorias a Leguía, a los problemas recientes de España. Pérez Galdós aparece como el precursor quien introduce estas características en la historia de la literatura española. En el capítulo siguiente analizaremos la evolución de dicho acontecimiento en la sociedad y en la literatura del siglo XX.

---

<sup>90</sup> Práxedes Diego Altuna, donostiarra, (1865-1931) estudió en Madrid Filosofía y Letras y fue amigo y discípulo de Unamuno. Más tarde ingresó en la Academia de la Historia. Fue autor dramático y novelista y Director de la Biblioteca Municipal de Donostia hasta su muerte.

<sup>91</sup> Vicente Ferraz y Turno, apenas se sabe nada más de él salvo su lugar de origen, Valencia, y que formó parte de la Academia Católica.

*6) La Guerra de la Independencia en la novela histórica de la primera mitad del siglo XX*

*6.1) La historiografía y la celebración del I Centenario de la Guerra de la Independencia.*

Lo más interesante que es preciso tener en cuenta con el inicio del siglo XX, de cara al tema de nuestro estudio, es la celebración, en 1908, del primer Centenario de la Guerra de la Independencia. Esta celebración se hizo coincidir con el Dos de mayo, fecha reconocida por todos los historiadores como el momento decisivo que provoca la reacción del pueblo y la sublevación generalizada; por tanto, la declaración de Guerra.

Las primeras celebraciones del Dos de mayo habían tenido lugar enseguida, decretadas por las Cortes de Cádiz, en 1811, con el objetivo de homenajear a los héroes y construir el patriotismo de un estado revolucionario en torno al protagonismo popular. En 1814 la celebración del Dos de mayo fue ya multitudinaria y corroboró la importancia del ciudadano corriente en la contienda contra el francés.

A partir de entonces, la fiesta del Dos de mayo fue experimentando diversos modos de celebración, unas veces subrayándose el protagonismo del pueblo, el verdadero héroe de la gesta, y otras, derivándola hacia la principalidad de los héroes militares (Daoíz, Velarde, Ruiz), y hasta dotando al festejo de una configuración fúnebre religiosa. Con el tiempo, el Dos de mayo se convirtió en un símbolo disputado desde las diversas orientaciones políticas. Hasta mediados de siglo hubo cierto consenso sobre cómo debía ser representada la conmemoración de la Guerra y sobre cuáles eran sus símbolos principales, la rebelión unánime del día Dos de mayo y el coraje popular.

Pero después de 1850, si bien se sostiene esta unanimidad, la retórica de las facciones políticas se apropia estos símbolos en beneficio de sus propios intereses.

En el ala conservadora y liberal, el pueblo, al que no se confunde con la masa, todavía asume el papel principal en el desenvolvimiento de los hechos. La quintaesencia del pueblo se encarna en la figura del guerrillero. (Sánchez León, *apud* A.Barrientos, 2008: 269-299). Por otra parte, se alude ya a conceptos modernos de la teoría política como son “ciudadanía”, “nación”, “representación política” y por supuesto “libertad”.



En el ala radical, los sectores más cercanos al socialismo y comunismo, a pesar del protagonismo del pueblo, se negarán a celebrar el Dos de mayo por considerar esta festividad un reclamo patriótico “que desvía al trabajador de su auténtico compromiso con el proletariado” (Sánchez García, 2008: 68), es decir, del internacionalismo parejo al anti-españolismo. El tono revolucionario podrá recuperarse según el signo del partido que llegue al gobierno, pero incluso entre los sectores más radicales la tendencia a minimizar la fiesta es claramente constatable.

El Dos de mayo es una fiesta “peligrosamente nacional” lo que no favorece el internacionalismo socialista. Por esta razón, los grupos más radicales tratarán de robarle protagonismo estableciendo la fiesta del obrerismo en el 1 de mayo. En la celebración anual del Dos de mayo, por tanto, la clase popular será sometida a tensiones contrapuestas que pugnan entre el sentimiento patriótico y la solidaridad obrera<sup>92</sup>.

Lo cierto es que la celebración del Dos de mayo atravesaba un periodo de desinterés cuando se tomó la decisión de conmemorar el primer centenario. Esta conmemoración de 1908 fue un aniversario de magnitud nacional festejado en todas las capitales de provincia y en sus pueblos, y con especial realce en las ciudades de Cádiz, Madrid y Zaragoza. La generalización de la fiesta a todas las poblaciones quizá fue motivada por la emulación. Las diversas localidades aspiraban a merecer la “medalla conmemorativa” (que, curiosamente, no concedía el gobierno de Antonio Maura, sino otras entidades, sociedades, casinos, ayuntamientos, ejército, Iglesia). La implicación de las corporaciones locales tenía que ver con el rescate de las entidades regionales propiciada por todo el clima político gestado en y desde la Primera República. Al principio, se trataba de mostrar cómo la iniciativa regional había colaborado en la consolidación nacional después, era poner de manifiesto el protagonismo de esas iniciativas locales frente o al margen de la actuación nacional. Como ocurrió también con la celebración del Centenario del Quijote, al identificarse la celebración del aniversario de la Guerra de la Independencia con la búsqueda de la identidad del patriotismo nacional, la conmemoración pasó más inadvertida en los lugares anti-españolistas. Por cierto que la historiografía también caminaba en esta dirección. Entrado ya el siglo XX, Rafael Altamira Crevea proveyó de las primeras revisiones historiográficas de la guerra que ofrecían una lectura plurinacional. En 1922

---

<sup>92</sup> Como caso extremo puede mencionarse el aniversario de 1865, cuando la prensa invita a los madrileños a no salir a la calle, en vista de la participación impuesta en el acto de la Guardia civil (que pocos días antes había sido responsable de víctimas mortales en la represión de una manifestación de descontento popular).

Antonio Rovira Virgili, del Instituto de historiadores agrupados, cuyo presidente era Antoni Rubió, comenzó el análisis del acontecimiento desde la perspectiva de una historiografía puramente catalana.

En Zaragoza<sup>93</sup> el centenario fue organizado contando con la iniciativa ciudadana, desde el impulso de iniciativas individuales, y con el propósito (evidente en una de las actividades del centenario, una exposición hispano francesa), de superar la brecha entre las culturas en conflicto.

En cambio en Madrid, el aniversario de 1808 fue comprendido en otra clave, la de un acontecimiento que fraguó la división de la sociedad española. Por haber sido contemplado con ciertas reservas, tanto de parte de los conservadores, como de los liberales, las clases obreras y el propio gobierno de Maura, la participación en el evento fue mínima. La prensa se manifestó en una doble dirección: bien resaltando la unidad nacional en la contienda, en el caso de la prensa conservadora o bien subrayando la soledad del pueblo en la gesta protagonizada, desde el prisma de la prensa progresista. En síntesis, dos visiones de la Guerra de la Independencia que oponían el mito patriótico de la independencia y el mito revolucionario de la libertad. (Christian Demange, 2008: 301-329).

Ante la inhibición del gobierno, la celebración del centenario quedó en manos del grupo liberal, el cual lo celebró de forma convencional, con la nueva publicación de los *Episodios Nacionales* de Galdós, la promoción de una campaña explicativa en la prensa, y la redacción de textos históricos a cargo de la comisión organizadora<sup>94</sup> que fijasen hechos, aireasen documentos y facilitasen interpretaciones en un nivel académico. Es decir, con escasa influencia en la mentalidad popular. La proximidad del aniversario de la promulgación de las Cortes contribuyó también a eclipsar el centenario del Dos de mayo. La celebración quedó reducida a un homenaje popular, razón por la que las autoridades locales tuvieron mucha más presencia en la organización de este evento que las nacionales. Y, finalmente, la fiesta acabó por ser suplantada como fiesta patriótica por el día de la Hispanidad en el año 1918. El Dos de mayo no volvería a recuperar su estatus de fiesta nacional hasta la sublevación militar que acabó con la Segunda República, en julio de 1936 (Hugo García, 2008: 351-378).

---

<sup>93</sup> Hugo García “¿El triunfo del Dos de mayo? La relectura antiliberal del mito bajo el franquismo” (Apud Álvarez Barrientos, 2008: 351-378).

<sup>94</sup> Algunos de ellos fueron: J. Faraldo, *El año de 1808 en Madrid*, 1908. J. Pérez de Guzmán. *Sobre el primer centenario*. Augusto C. de Santiago y Gadea, *La Guerra de la Independencia. El Dos de mayo de 1808. Apuntes históricos*, Madrid, 1908.

Durante la dictadura de Primo de Rivera la fiesta fue instrumentalizada políticamente (Sánchez García, 2008) tratando de evitarse su contenido popular y realzando, en cambio, su cariz nacionalista.

Con relación a la producción de novela histórica, debemos recordar que en las fechas anteriores a la Guerra civil, la producción novelesca fue escasa en general (Martínez Cachero, 1997: 21) por razones varias. En primer lugar, eso se debe a la desaparición de las grandes figuras que habían dominado el Novecentismo (como la muerte Gabriel Miró, el silencio de Pérez de Ayala o la franca decadencia en Pío Baroja). En segundo lugar, los miembros de la generación del 27, también excelentes prosistas, exploraron preferentemente nuevos caminos para el teatro y la lírica, no para la narrativa. De modo que al comenzar la década de los 30 la novela española atravesaba un periodo de recesión. A esto hay que añadir, lógicamente, que la guerra paralizó toda actividad cultural y literaria. Como excepción podrían señalarse para nuestro tema de estudio algunas muestras de literatura de inspiración histórica, las biografías noveladas de Diego de José, *Vida y milagros de Fernando VII* (1929) que censura agriamente al rey en un periodo, significativamente, de crisis monárquica, y la dedicada al Príncipe de la Paz, *Godoy, Grandeza y servidumbre de un valido* (1935).

Al estallar la Guerra Civil, los dos bandos de la contienda se arrogaron el derecho de representar a los patriotas. La Guerra Civil se comprendía oscuramente como una segunda edición de la Guerra de la Independencia, asegura Hugo García (2008: 338, 339). La comparación podría parecer desproporcionada, quizá, porque el Dos de mayo dio lugar a una sublevación fugaz, mientras que el 18 de julio fue el comienzo de una guerra civil de tres años. Pero lo cierto es que ninguno de los dos bandos dudó en comprender en este sentido los acontecimientos es decir como arma de propaganda.

Para los republicanos, la guerra con los sublevados era equiparable con la lucha del español, en 1808, contra los invasores extranjeros, (el bando nacional era auxiliado por los magrebíes, italianos y alemanes). Los rebeldes eran considerados los traidores de la República y de España. Los republicanos tenían la certeza de representar a la auténtica España y de estar defendiendo la unidad del pueblo con la autodeterminación, el compromiso, las virtudes que habrían de llevarles finalmente a la victoria. Si en el pasado los enemigos de España habían sido los carlistas, ahora los carlistas eran los nacionales, los que se habían rebelado contra el poder legítimo. Se comparaban con esos españoles que osaron enfrentarse con una poderosa armada, a la que habían vencido, y se sentían por

eso mismo seguros de la victoria si el ánimo y el coraje continuaban en el más alto nivel. Como sus compatriotas de 1808, se enfrentaban con una lucha desigual, contra gigantes tácticos, liderados por Hitler y Mussolini. Y como en la Guerra de la Independencia, también combatían en esa lucha todos, hombres, mujeres, en gestas similares a las de Zaragoza, o Bailén<sup>95</sup>.

Pero desde la óptica del llamado bando nacional, eran ellos los que se alzaban en una guerra por la independencia y la libertad, tratando de deshacerse del colonialismo de Rusia y del aplastamiento de lo que habían sido hasta entonces las tradiciones nacionales, entre ellas las religiosas. Luchaban por la verdadera España y por la liberación de la opresión extranjera. Es decir, invocaban el argumento esgrimido por los patriotas contra los afrancesados durante la Guerra de la Independencia. Y se sentían una minoría que contaba con pocos medios y con mucho valor, sobre todo al comienzo de la contienda, frente a la confederación internacional del socialismo. Tuvieron también sus sitios, sus alcázares asediados y sus pruebas de valor y heroísmo.

El hecho histórico, en uno y otro bando, es comprendido como uno de los grandes hitos de la historia de España. Significa la continuidad de la nación en el tiempo, la persistencia de una unidad demostrada. Un ejemplo de ello son las conferencias radiofónicas emitidas por Ernesto Giménez Caballero tituladas “Triunfo del 2 de mayo”, charlas emitidas con motivo de los aniversarios del Dos de mayo.

El triunfo del Dos de mayo es el del pueblo español sublevado contra la colonización extranjera, estableciéndose un paralelo en el imaginario de las dos guerras, según ha estudiado Rafael Cruz (2008: 98). Desde esta óptica, la Guerra de la Independencia significa el grito de los españoles contra la des-españolización. El papel central en ambas guerras la desempeñaba Madrid, ciudad rebajada por los placeres y la comodidad, en la que sólo la clase popular conservó la esencia nacional y el patriotismo, por encima de los que deberían haber sido ejemplares, el ejército, las clases altas, etc. Para el bando nacional la contienda aparece protegida por la patrona de España, la Virgen del Pilar. A cambio, para el bando republicano, las imágenes religiosas son elaboradas y en lugar de la Virgen del Pilar se emplea la imagen de Agustina, alegoría de los valores del pueblo, como la miliciana, o de Manuela Malasaña, víctima popular. Del mismo modo, es asimilado el guerrillero al miliciano, por su anarquía, espontaneidad en la lucha, su carácter indómito, cuya máxima expresión es Durruti. Es patente esta visión en

---

<sup>95</sup> Rafael Cruz “Guerra hasta la última tapia. La historia se repite ciento treinta años después”, (*Apud*, Joaquín Álvarez Barrientos, 2008 327-349).

los artículos de Antonio Machado en 1938 para el periódico *Nuestro Ejército* en “El Dos de mayo de 2808” y “Los héroes de la Primera Guerra de la Independencia” donde se destaca de modo especial al Empecinado.

## 6.2) *La Guerra de la Independencia y la novela histórica durante la Guerra Civil y el Franquismo*

Durante la contienda, las obras históricas que surjan vendrán determinadas por el compromiso republicano o nacionalista y bordearán los márgenes de lo novelístico: el reportaje, la memoria, el panegírico, la propaganda. Lo que interesa en un clima enrarecido como el de una contienda civil es la actualidad, la justificación de las acciones de uno y otro bando, razón por la que un género como la novela histórica es relegado a favor de otro tipo de textos más declaradamente comprometidos.

Pueden destacarse los empleos del tópico de la Guerra de la Independencia en el teatro. En primer lugar de J.M. Pemán, con su pieza teatral *Cuando las Cortes de Cádiz* (1934)<sup>96</sup> con la Guerra de la Independencia como telón de fondo de la obra, pero desarrollando su trama en el Cádiz sitiado que celebra Cortes. En esta obra, los personajes se encuentran claramente divididos entre “buenos y malos”, recurso que sirve al autor para establecer representaciones simbólicas y comparaciones con la Segunda República. Algunos son reales: Frasquita (Francisca Larrea) o Argüelles, y otros ficticios, como el padre Alvarado. La trama gira alrededor de la difícil misión que se encomienda a Lola la Piconera: pasar a Granada unos ejemplares del manifiesto de las Cortes de Cádiz.

Esta obra, que quizá contribuyó a fijar una representación autorizada (Sánchez García 2008: 82-92) iba dirigida a un público amplio y anunciaba ya algunos de los ingredientes que después dominarán en el bando franquista, el marcado componente religioso de la gesta y el protagonismo del pueblo, víctima de los políticos y del engaño de las Cortes de Cádiz. Tal como define esta pieza teatral los dos bandos opuestos durante la Guerra de la Independencia fueron los de dos facciones que pretendían defender la verdadera España. Y lo propio del español es su idealismo, su generosidad, su bondad, su espontaneidad. El pueblo

---

<sup>96</sup> José María Pemán apoyó a la Dictadura de Miguel Primo de Rivera, el golpe de Estado militar, al Régimen subsiguiente y finalmente a la opción monárquica de don Juan de Borbón. Terminada la guerra civil, Pemán cultivó todos los géneros literarios con un estilo equidistante entre el clasicismo y el modernismo. Sobre esta obra teatral se hicieron al menos dos cintas cinematográficas (Sánchez García, 2008: 82-92).

español es soñador, ingenuo, propenso a las utopías como Don Quijote. Debe ser educado pero no extranjerizado como hacen los liberales con su afrancesamiento. Todos los atributos del pueblo español alcanzan su corporización en el personaje de Lola la Piconera.

Durante la etapa franquista la fiesta nacional del Dos de mayo fue sustituida por la conmemoración del día de la Victoria, y el Dos de mayo se interpretó, a partir de entonces, como mero precedente del auténtico alzamiento nacional el 18 de julio de 1936. Como ya se ha dicho, desde el comienzo de la guerra, los dos bandos se arrogaron la causa de la independencia y tomaron la Guerra de 1808 como referente de sus luchas. Franco subrayó el paralelismo de las dos guerras en más de una ocasión, y los manuales de historia escolar enfocaron en este sentido la interpretación del hecho.

Curiosamente, durante el periodo franquista, apenas se publicaron novelas sobre la Guerra de la Independencia, pero cuando se hizo, probablemente bajo el impulso de la necesidad de figuras y situaciones del ideario épico nacionalista, se pintó la victoria del bando nacional como el triunfo del bien sobre el mal, de la caballería contra la barbarie, de los valores nacionales (con sus símbolos más obvios) frente a la inspiración extranjera<sup>97</sup>.

En términos generales la novela histórica atravesaba un momento de decadencia en la primera posguerra<sup>98</sup>. El exilio republicano hizo inefectivos los ejemplos producidos en este género fuera del país, y la censura política mermó las posibilidades de la producción interna. En España, la Guerra Civil era

---

<sup>97</sup> En las novelas sobre la guerra civil, de la época franquista también existe la misma tendencia a identificar patriotas y falangistas, esta vez, y afrancesados o republicanos, como señala Santos Sanz Villanueva (Emilio de Diego, 2008: 482).

<sup>98</sup> La bibliografía clásica de la historiografía en este periodo la constituyen las publicaciones de José María Jover, *La Guerra de la Independencia en el marco de las guerras europeas de liberación 1808-1814* (1958), Federico Suárez, *Las tendencias políticas durante la Guerra de la independencia* (1959) o el *Diccionario bibliográfico de la Guerra de la Independencia (1944-1952)* y su obra *Los afrancesados*, (1953) de Miguel Artola, o *Barcelona durante la ocupación francesa* (1949) de Joan Mercader. Otros autores de monografías sobre la Guerra de la Independencia fueron Manuel Izquierdo, Ramón Solís, Jean R. Aymes y Ángel Martínez Velasco. En 1975 Gabriel H. Lowett abordó el estudio sistemático de las fuentes documentales que sentaban las bases para estudios definitivos sobre la francesada. Mencionamos aquí otra vez el índice elaborado por Ana Freire en su tesis doctoral (1983). Otros estudios de interés son los de Enrique Martínez Ruiz, *La Guerra de la Independencia: claves españolas en una crisis europea*, 2007, 283. J. Mercader, Riba, "La historiografía de la Guerra de la Independencia y su época desde 1952 a 1964", en *Índice histórico español, Barcelona, Vol. 9*, 1966: 11-73, Carlos M. Rama, Christian Demange, Charles Esdaile. José Manuel Cuenca Toribio en *La Guerra de la Independencia: un conflicto decisivo (1808-1814)* 2006: 8. La idea de que la Guerra de la Independencia fue una invención para sustituir el concepto de revolución liberal fue lanzada por J. Álvarez Junco en *Mater Dolorosa*. Aymes, *Cultura y memoria de Guerra*: 439-455. Duarte, Ángel, el pueblo indómito.

comprendida como la Guerra de Independencia que había enfrentado a los defensores de la verdadera España con los que estaban empeñados en adoptar modelos externos. Por tanto, el deseo de reflejar el realismo social alejó a los escritores de temas históricos ya que el patriotismo español era algo relativo al bando falangista y fácilmente identificable con los hechos presentes. Es decir, no había razón de acudir a los acontecimientos remotos para esta representación.

Por eso, lo que destacará en el panorama narrativo es el realismo social, tremendista, más victimista que crítico. *Nada* (1945) de Carmen Laforet es un buen ejemplo de este tipo de literatura en que los personajes padecen las secuelas psicológicas y morales de la guerra. A partir de este y otros títulos la novela española comenzará a resurgir desde sus cenizas.

En las últimas décadas del franquismo comienzan a aparecer nuevas formulaciones historiográficas de los hechos de la Guerra. Debemos a Miguel Artola la recuperación del pensamiento liberal contemporáneo a la Guerra en *Los afrancesados* (1953) y *Los orígenes de la España contemporánea* (1959) que resitúa la contienda en el contexto de las revoluciones europeas. En cuanto a la aproximación a las Cortes de Cádiz, la primera publicación antológica de sus textos es la de Tierno Galván (1964), que trata de ver este episodio como el inicio de la España contemporánea, tanto en lo político como en lo social. José Mercader, por su parte, en *José Bonaparte, rey de España. 1808-1813 (Historia externa del reinado)* (1971) ha destacado el interés por el proyecto josefino.

Pero en el terreno de la novela, salvo casos puntuales en el país y en el exilio (y en otros géneros, en el caso de Alberti<sup>99</sup>), el tema de la Guerra de la Independencia desaparece. Como hemos dicho al comienzo, solo dos novelistas se ocupan del tema durante la etapa franquista, Ramón Solís y Manuel Halcón.

#### 6.2.1) *Aventuras de Juan Lucas* (1944) de Manuel Halcón.

Manuel Halcón Villalón-Daoíz (Sevilla, 25 de diciembre de 1900 - Madrid, 29 de julio de 1989) era ya un escritor consagrado cuando publicó *Aventuras de Juan Lucas*. Había ganado el Premio Ateneo de Sevilla con su primera novela, en 1925, *El hombre que espera*. Era un periodista reconocido de *El Liberal* y *Noticiero de Sevilla*, las revistas *Mediodía*, *Papel de Aleluyas*,

---

<sup>99</sup> Como en la obra de Rafael Alberti *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956) Como poemarios Alfonso Pérez compuso “Mis cuarenta guerrilleros” (poesía) y Pedro Garfias, “Guerrilleros”.

*Oromana*, *Letras*, y durante la guerra había colaborado con *Vértice*. Toda esta trayectoria le granjeó en 1939 el Premio Mariano de Cavia. Desde 1940 era el director de la revista *Semana*. La novela de Manuel Halcón sale por las mismas fechas de las de Laforet y Cela, pero ofrece un estilo mucho más depurado<sup>100</sup>.

Esta novela refiere la historia de Juan Lucas, hijo de Caracol —jefe de una partida de bandoleros— quien le confía, antes de morir, la dirección de sus hombres. Juan tratará de reorientar la actividad de la partida hacia objetivos más nobles, pues la cuadrilla será asociada a la lucha del general Castaños en Andalucía, con la colaboración de los ingleses, que obtiene la victoria de Bailén.

El colaboracionismo con Inglaterra es lo que deplora en la novela de Manuel Halcón, Don Martín Romero, conde y brigadier retirado, y consejero de Castaños. En una de las escaramuzas de su partida, Juan Lucas sale herido y es atendido durante su convalecencia por la hija de D. Martín, Ana. El enamoramiento de los dos jóvenes es inevitable. Alentado por su amor, Juan Lucas regresa a la contienda con la esperanza de que sus méritos en el campo de batalla le granjeen el favor de D. Martín y la mano de su hija. Pero Don Martín se niega rotundamente a casar a su hija con Juan Lucas, de familia humilde, pretensión en la que el guerrillero había sido alentado por el propio hermano de Ana Romero, Carlos Romero, para quien la Guerra ha trastornado el orden social y hace posible un matrimonio desigual como ese. Un nuevo mundo está llegando y el valor militar y patriótico puede ayudar a arrimarse a la nobleza. A este efecto, afirma “No entiendo vuestras palabras. Los que hemos derrotado con las armas en la mano a Bonaparte creemos que la historia vuelve a empezar en nosotros” (Manuel Halcón, 1944: 206-207).

Pero D. Martín no puede aceptar estos planteamientos incluso si ahora se contradice en sus promesas. La gloria militar no autoriza a romper los baluartes entre nobleza y pueblo llano:

Ya sé lo que vas a decirme decía aquel. Prometí más de lo que ahora estoy dispuesto a darle. Pero ¿no es ésta nuestra misión en el mundo? ¿Es que la nobleza militar no tiene una misión más importante que la de los desfiles e incluso de batirse? (Halcón, 1944: 206).

<sup>100</sup>

Antonio Iglesias Laguna, *Treinta años de novela española, 1938-1968*: Madrid, Prensa Española, 1970, 110. Capricho delicado y lírico la denominó Federico C. Sáinz de Robles (*La novela española en el siglo XX*, Madrid, Pegaso, 1957: 218. Vide José Valdecillo López, *El novelista Manuel Halcón: biografía y personalidad*, Sevilla, 2001: 102 y Juan de Dios Ruiz Copete, *Conversaciones con Manuel Halcón*, Universidad de Sevilla, 197: 171 y 172.



Por su parte, Ana Romero trata de organizar al grupo de los supervivientes de Bailén y crear una partida que sirva a sus propios objetivos. También ella, a su modo, intenta dar un paso adelante en la reforma de España. Es innovadora y progresista esa iniciativa de Halcón de dotar a la mujer de un protagonismo en la organización social:

Un grupo de hombres dislocados posee ya su dignidad, y toda sangre ha sido buena en Bailén. Con los que sobreviven quiero hacer una labor de redención en la serranía que explique la ley y la haga respetable. Entiendo que ellos serán los mejores, porque los humildes y necesitados sólo tienen fe en aquellos a quienes antes tuvieron por incrédulos (Halcón, 1944: 210).

Tras escucharla, Don Martín se sorprende de que Ana sea capaz de sostener una postura que contradice, en su opinión, el patriotismo por el que lucha:

¿No comprendes que todo ello es tan disparatado como las modernas ideas de tu hermano que lucha contra el invasor y después de vencerlo, sostiene que Bonaparte representa unas ideas mejores que las tuyas propias? Después de oírle hablar no sé que me turba más, si el peligro de que un contrabandista te corteje o el que él pueda casarse con la hija de uno de esos héroes a quienes la revolución ennoblece por media hora de combate (Halcón, 1944: 210-211).

Rechazado por la familia Romero, Juan Lucas abandona la casa después de arrancarse del pecho los galones que había ganado en el combate. Don Romero insiste en los principios que son fundamentales para el bien del país. Y Ana Romero se mantiene al margen. Decepcionado, el protagonista vuelve a su antigua condición de contrabandista. Aunque terminará entregándose a la justicia para salvar la vida de su antiguo compañero Panecito.

Así pues la novela concluye infelizmente, lo cual la aparta del “cromo romántico” y traduce su carácter realista. *Aventuras de Juan Lucas* ha servido para plantear problemas éticos y para reflexionar sobre el honor y la traición. Al concluir el relato el protagonista siente que ha sido un títere en manos de la clase alta, y víctima de sus manipulaciones. Y su muerte dejará impasibles a los personajes que lo han tratado. Al enterarse de su muerte Ana Romero decide casarse con el noble que su padre ha elegido. Panecito sale corriendo de la cárcel, y se olvida de publicar la inocencia de Juan.

Formalmente el relato corre a cargo de un narrador omnisciente que toma como testigo al lector implícito para su relato:

No tenemos el ánimo para escuchar el estampido del cañón, pero habremos de oírlo por un espacio de tiempo que procuraremos sea breve. Si el lector ama la guerra, tome un poco de guerra; si la paz, piense que asomarse unos minutos a la batalla equivale a rendir a Juan Lucas, héroe de esta acción el único homenaje que es posible rendirle a un bandido sin que la inquisición o quien haga sus veces quemase el libro"... "Y ahora lector poco belicoso, aunque el ruido del cañón ha cesado, tenemos que asistir a sus consecuencias (Halcón, 1944: 185, 195).

De todas formas, pese a su omnisciencia, el narrador da la palabra a otras voces para referir los hechos, tal vez con el propósito de subrayar la verosimilitud de lo narrado: "Muchos años después, cuando el hijo del ventero narraba la escena sentado en el poyete de la puerta, repetía siempre (...)" (Halcón, 1994: 220). Lo más interesante es su apelación al artificio clásico de la novela histórica, el recurso al manuscrito encontrado: la idea de que el novelista no hace sino transcribir lo ya escrito por otro:

A la cabeza de la oficialidad francesa figuraba un coronel que se había hecho amigo del marqués con quien jugaba diariamente a las damas; y tan pronto le vio subir se destacó de los suyos para saludarle. Mas dejemos al cronista en su sano y verídico discurso (Halcón, 1944: 248).

Obviamente la Guerra de Independencia narrada se circunscribe a Andalucía, y es protagonizada por los líderes franceses o afrancesados, Napoleón, Dupont, Godoy, y por los protagonistas de la reacción: los generales Castaños, Reading. Por eso, el profesor Sanz Villanueva afirma, a propósito de esta novela, que la versión de Halcón es un retrato pintoresco, anecdótico y superficial de la Guerra, como el motivo impulsor del bandolero, Juan Lucas, al frente de la cuadrilla, es un tópico característicamente romántico y folklórico:

Halcón siempre proclive a una visión folclórica de su tierra, ajeno a los problemas sociales de las clases populares o a la controversia ideológica en sus novelas (terreno que reservó para su actividad como periodista, gestor cultural y director de la publicación oficial *Vértice*), hizo un relato ameno y de acción, y no lo ocultó pues el propio título del libro lo indica: cuenta "las aventuras impregnadas de halo romántico del contrabandista converso" (Emilio de Diego, 2008b: 481-482).

No fue ésta la opinión sostenida por la crítica coetánea a la publicación de la novela. En una entrevista concedida en 1973 a Manuel Ruiz Copete, Halcón respondía al interés del crítico por el sistema que le había permitido salvar su libro del pintoresquismo y folclorismo (Ruiz Copete, 1973: 171). El sistema fue

mostrar que tras el pintoresquismo lo que podía localizarse era un interés humano general, una novela elaborada, reflexiva, escrita sin el desenfado habitual y comprensible en cualquier contexto no pintoresco.

#### 6.2.2) *Un siglo llama a la puerta*, (1963), Ramón Solís Llorente

Con *Un siglo llama a la puerta* Ramón Solís<sup>101</sup> obtuvo en 1962 el premio de la editorial Boullón, que un año más tarde publicaba su texto<sup>102</sup> La novela aprovecha el material recopilado para su tesis doctoral, *El Cádiz de las Cortes*, acerca del bombardeo de Cádiz por los franceses en 1811, pero es, además de una novela histórica, la crónica de un enfrentamiento generacional.

La editorial “Quórum” de Cádiz, la reeditó en enero de 2010 publicitándola como novela que realiza un “riguroso ejercicio de memoria histórica”. *Un siglo llama a la puerta* pinta un mundo “tan apasionante como sugestivo”, con el que se puede aprender la historia desde la ficción “una curiosa paradoja”.

*Un siglo llama a la puerta* no es una gran novela, opina Sánchez García (2008:117) pero sí una obra que permite profundizar en los acontecimientos y que pretende ser neutral. Por eso da paso a personajes de diversa ideología, que tienen la oportunidad de explicarse personalmente. A la vez, la novela refleja el problema contemporáneo de Ramón Solís, el choque generacional, sustancial en la novela y también en la generación de los 60 a la que pertenecía el novelista. Sánchez García censura el elitismo de Solís al representar en su novela al pueblo como un personaje impredecible, violento por naturaleza, necesitado por tanto de guía y educación, y reprocha al autor la escasa aparición de los guerrilleros, aunque su papel sea valorado suficientemente, como también el gran protagonismo de las Cortes de Cádiz.

---

<sup>101</sup> Autor gaditano (1923-1978), doctor en Ciencias Sociales y Políticas que comenzó su carrera literaria, recuerda J.M. Cachero en 1953 (1978: 352) con sus colaboraciones en la Revista Española, a las que siguieron su participación en la nómina “Novelistas de hoy” de la editorial Rollán de Madrid, en 1954, y el éxito de una serie de novelas que culminan en la concesión del Premio Miguel de Cervantes en 1970 por *La eliminatoria*. En 1956 quedó finalista del premio Planeta con 'Los que no tienen paz'. Asimismo, entre los premios recibidos por su importante labor investigadora y creativa destacaron, entre otros, el Premio Fastenrath de la Real Academia Española de la Lengua, o el Premio Ejército. Hasta su muerte fue Secretario técnico del Ateneo de Madrid, y director de *La estafeta literaria* desde 1968.

<sup>102</sup> Texto que tiene en la memoria Arturo Pérez Reverte al ocuparse del bombardeo de Cádiz por los franceses en su novela, *El asedio* (2010).

La crítica coetánea a la publicación se mostró menos conforme con la estructura literaria de la novela, excesivamente fragmentaria (*CH*, 1964, Números 169-172: 209).

La reseña de M. Fernández Almagro en el diario *ABC* (07/07/1963) merece ser subrayada. El académico reconoce la gran maestría de Ramón Solís a poner a desnudo los problemas sociales: el conflicto de generación que nace con esta corriente liberal. Reconoce la habilidad del autor al crear una novela llena de detalles a lo galdosiano. Aunque la novela tiene todas las características de la novela histórica, aparece como una novela realista social, ya que trata del problema de los padres e hijos frente al advenimiento de nuevas corrientes.

Ramón Solís es historiador y eso se nota en su novela, ya que contiene muchos datos históricos. M. Fernández Almagro afirma que la historia cultivada en “El Cádiz de las Cortes” le ha servido para crear esta nueva novela.

En *Un siglo llama a la puerta* la trama se centra en la vida de una familia de comerciante para retratar el Cádiz invadida junto con otros problemas.

La misteriosa aparición de muchachas cruelmente asesinadas sirve de trama para evocar el Cádiz asediado durante la Guerra de la Independencia en *El Asedio*<sup>103</sup> de Pérez Reverte.

Si Ramón Solís intenta reflejar su preocupación por los nuevos tiempos, Pérez Reverte al contrario lamenta el fracaso de los principios liberales, de lo que pudo ser y no se pudo conseguir como lo afirma él mismo<sup>104</sup>. Por eso se nota este aire de nostalgia, de desilusión y de desencanto:

Su relación ultramarina con las colonias de América hacía de Cádiz una ciudad especial, que no tenía nada que ver con el resto de España. España era entonces un lugar cerrado, oscuro, donde estaban los curas, los reyes, los ministros, y la aristocracia corrupta y acabada, mientras que Cádiz era moderna, abierta, y era el mar, sí, el que la hacía posible. ¡Me entristecía tanto pensar, mientras manejaba toda esa documentación de la época, lo que Cádiz era, lo que España tenía que haber sido y que no fue por nuestra estupidez de siempre....! (Blanca Berasátegui *El cultural*, 26-02-2010: 9).

Una novela de setecientas páginas junto con seiscientas páginas de la de Ramón Solís.

---

<sup>103</sup> Arturo Pérez Reverte, *El Asedio*, Madrid, Alfaguara, 2010, 879 páginas.

<sup>104</sup> Entrevista realizada por Blanca Berasátegui con motivo de la publicación del *Asedio* en la revista “El Cultural” “diario *El Mundo* del 26 de febrero de 2010 p. 8-13 con el título “En España nos faltó la guillotina”.

Los dos autores utilizan la omnisciencia para dar más neutralidad a la historia ya que no se trata de un problema personal sino de una preocupación general. La lucha por los valores liberales aparece tanto en Ramón Solís como en Pérez Reverte.

*El asedio* es reconocido casi por todos los críticos como la obra de madurez del autor, una novela histórica, policiaca y de aventuras una novela donde se reconocen huellas de novelas anteriores del escritor. Pérez Reverte ha reagrupado toda su creación literaria en esta novela. Ángel Basanta afirma en la reseña que hace de la novela en *El cultural*: “De todo ello hay en *El asedio*, que no es sólo novela histórica, policiaca, negra, criminal, psicológica, teniendo una buena dosis de todas estas modalidades, por lo cual viene a ser algo así como la gran plaza central en la que desembocan las calles y avenidas exploradas en novelas anteriores”<sup>105</sup>.

Pérez Reverte afirma que quería hablar sobre el ser humano, sus conflictos, sus preocupaciones y contradicciones. Lo mismo ocurre en *Un siglo llama a la puerta*, donde los padres se preocupan de la libertad con que los hijos se dirigen a ellos, este continuo deseo de hacer valer sus razones. Al final, estas dos novelas comparten muchas cosas en común; Catalina, la mujer de Don Sebastián tiene el derecho de opinar en los asuntos de la familia y del negocio. También Isabel Grove es la que gestiona el comercio de los padres de Chano cuando este se ha jubilado. Igualmente, Lolita es la mujer que gestiona una compañía naviera en *El asedio*.

### 6.3) Conclusión parcial

Este análisis muestra el vigor de la memoria representativa de la Guerra de la Independencia. El gobierno central queda eclipsado debido a las distintas interpretaciones. Sin embargo, a nivel local, esta memoria se debe al patriotismo por tan divergente que sea ya que cada uno intentará interpretarlo a su favor. Eso, es lo que ocurrirá durante la era franquista. La Guerra de la Independencia se transformará en un elemento de propaganda tanto de los nacionalistas como de los republicanos. Como consecuencia de esta perspectiva escaseó la producción literaria en la medida en que otros temas se hicieron más cruciales como elementos de propaganda.

<sup>105</sup>

Ángel Basanta, Reseña de *El Asedio* de Pérez Reverte en “El Cultural”, diario *El Mundo*, 26-03-2010: 15.

## CAPÍTULO II

### *Análisis general de la novela sobre la Guerra de la Independencia de 1975 a 2010.*

#### *1) La nueva historiografía y la nueva novela histórica a partir de 1975*

El movimiento surgido en contra de la Historiografía positiva es la “Nouvelle histoire”, contemporánea en Francia del movimiento de “la nouvelle vague”, o le “nouveau roman”, cuyo interés radica más en el análisis de las estructuras explicativas de la historiografía que en el examen de los acontecimientos.

Esta corriente defiende que toda interpretación del pasado se realiza desde una perspectiva concreta, al igual que toda percepción de los hechos viene mediatizada por factores diversos. La narración de la historia puede hacerse desde voces, supuestos, y perspectivas muy diferentes. Y cuando se trata de comprender hechos, esta visión resulta mucho más compleja por la presencia simultánea de puntos de vistos opuestos. “Percibimos el mundo sólo a través de una red de convenciones, esquemas y estereotipos, red que varía de una cultura a otra dice” — Peter Burke — “Nos hemos desplazado del ideal de la voz de la historia a la heteroglosia definida como un conjunto de voces diversas y opuestas”. (1996: 18).

Hayden White y Lionel Gossman<sup>106</sup> afirman que es preciso incluir varios puntos de vista en la narración de la Historia. Esto se traduce en el intento de hacer patente al lector de que el historiador es un sujeto concreto, no omnisciente, y que adopta una interpretación concreta (Burke, 1996: 294).

Otros autores afirman, sin embargo, que es necesario conciliar la ficción y la historia tratando de ofrecer al menos la apariencia de homogeneidad. Dicho de otro modo, saber “nadar con la corriente de los acontecimientos” y “analizarlos desde la posición de un observador”. Eso evitaría según ellos, que la narración marchase por caminos desviados de la historicidad.

Pero la tesis de Linda Hutcheon va más allá. En su opinión la ficción es fuente de información verídica. Afirma a este propósito:

---

<sup>106</sup> Hyden White: “History and Literature”, en *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, ed. Canary and Kozicki, Madison, Wiss, 1978.

Historiographic metafiction refutes the natural or common sense methods of distinguishing between historical fact and fiction. It refuses the view that only history has true claim, both by questioning the ground of that claim in historiography and by asserting that both history and fiction are discourses, human constructs, signifying systems, and both derive their major claims to truth from that identity<sup>107</sup> (Linda Hutcheon, 1988: 93).

La autora demuestra claramente que tanto a través de la historia como de la ficción puede llegarse a la verdad de los hechos, porque la narración es la creación humana de un relato de los hechos, sujeto, por tanto, a omisiones. De manera que, pese al realismo histórico con que se narran los hechos, la novela sigue una pauta ficcional.

Si la historia y la ficción pueden llegar a confundirse en la transmisión de los hechos, entonces, narrar la historia supone de algún modo un acercamiento a lo novelesco (lo imaginado) en primer lugar, por la libertad con que pueden ser manejados los vacíos de lo no dicho (en los documentos) y en segundo lugar, por la flexibilidad con que puede afrontarse la orientación de los acontecimientos.

El historiador está obligado a seguir la cronología de los acontecimientos y el novelista histórico tiene que atenerse, en cierta medida, a unas verdades generales (como las fechas de los acontecimientos, los lugares y los nombres de los personajes históricos). Pero, al igual que el escritor de novela histórica, el historiador también puede seleccionar, ordenar, priorizar y buscar la forma de mantener el interés del supuesto lector hacia la historia contada. Es decir, la historia utiliza la narración para su relato como lo hace la literatura. Por eso, algunos autores proponen la elaboración de la historia desde la perspectiva literaria para adaptar la narración histórica a los nuevos tiempos.

Nunca la narración oficial alcanza a contarle todo, como nunca el historiador puede estar en cada punto del campo de batalla, en palabras de Tolstoi (*Guerra y Paz*). Es imposible, por tanto, alcanzar una historia total y real. Según esto, la historia siempre es, en cierto modo, ficción, suposición de lo ocurrido.

Con el deseo de ofrecer una historia que se dice no oficial, total, la nueva historia selecciona como objeto de estudio cualquier manifestación de la actividad humana, hasta lo más elemental. Realiza así una historia “desde abajo” (Sharpe,

<sup>107</sup>

Traducción nuestra: La metaficción historiográfica rechaza los métodos naturales o de sentido común de distinguir entre los hechos históricos y la ficción. Rechaza la idea de que sólo la historia puede realmente reivindicar tanto el cuestionamiento en la base de la historiografía y al afirmar que tanto la historia como la ficción son discursos, contrucciones humanas, sistemas significantes, y ambos derivan sus mayores reivindicaciones de la verdad de esta identidad (Linda Hutcheon, 1988: 93)

Burke, 1996) sobre personas y cosas sin importancia aparente pero cuya presencia forma parte de los acontecimientos por muy insignificantes que sean.

Los objetivos de la nueva historiografía son los que trata de plasmar la última corriente de la novela histórica cada vez que trata de recrear una nueva historia o una nueva versión de los acontecimientos, lo cual hace desde la perspectiva de personas o historias no significantes: los marginados, los perdedores, los que fracasan, los que están abajo, “los mediocres” como los llamaría Georges Lukács. Estos personajes son, a la vez, ficticios y sin embargo mucho más verosímiles<sup>108</sup>.

Para ello acude a otro tipo de fuentes y documentos no siempre reconocidos por la historia oficial. Busca asociar la historia oficial con las otras versiones de la historia para aproximarse a la Historia total. Los novelistas actuales retoman y revivifican el pasado como matriz de las semillas que contienen las raíces del presente, pero ya no lo hacen tratando de alcanzar una reconstrucción arqueológica, como pretendía la novela histórica tradicional, razón por la que precisaba de una abundante documentación y por la que trataba de dar verosimilitud a su relato<sup>109</sup>.

María Cristina Pons reconoce las consecuencias de esta visión de la historiografía en la nueva configuración de la novela histórica:

(...) la subjetividad de la escritura de la historia, el rechazo de una verdad histórica, el cambio de modelos de representación, el cuestionamiento del progreso del género de la novela histórica, la escritura de la historia desde la perspectiva de los marginados, los límites, la exclusión misma. Se abandona la dimensión crítica, totalizadora o arquetípica en la representación de la historia (María Cristina Pons, 1996: 256-261).

Es obvio que cuando un lector aborda un texto novelesco inspirado en un acontecimiento histórico, más aún si se refiere a la historia de su propio país, dispondrá seguramente de noticias y estudios previos sobre el asunto en su

---

<sup>108</sup> Pero el modelo de explicación que ofrece esta nueva historia ha sido criticado porque no consigue dar razón de la variedad de las cuestiones planteadas por los seguidores de Ranke. Es decir la fiel transcripción de los hechos. Esta profesionalidad y rigor defendido por Ranke y sus discípulos no expresa completamente la totalidad y sobre todo la realidad de los hechos.

<sup>109</sup> La novela histórica característica de los tiempos modernos aborda un acercamiento literario, la recuperación de la memoria histórica, la memoria colectiva de un pueblo. Supone la invitación a ampliar el conocimiento de nuestro propio pasado y el conocimiento de nosotros mismos, asegura Kohut Kaul: “El tiempo pasado contiene nuestras semillas, nuestras raíces, el esplendor de nuestros troncos, lo más vital que poseemos para vivir en el presente. En él, está lo que realmente somos, brotado de lo que fuimos. En él está nuestra cara, en él nació la materia de los ojos con que miramos en el espejo nuestra cara” (Kohut Kaul, 1990: 81).



enciclopedia cultural. Pues bien, a diferencia de lo que hacían los autores del XIX, que trataban de satisfacer los conocimientos previos de los lectores y no defraudar sus expectativas, el escritor de la nueva novela histórica desecha la idea de rescribir una historia que ya es conocida. Lo que ahora se propone es presentar una versión o una perspectiva inéditas de los hechos ya conocidos. El novelista histórico de hoy busca otros objetivos dice Karl Kohut (1997):

— rescatar del olvido a un personaje, una época, un acontecimiento.

—conferir una nueva significación a estos personajes rescatados del pasado ya que muchas veces se insertan en otra versión, diversa de la historia oficial conocida. En este punto es donde la voluntad y la intención del escritor tratan de dar su propia perspectiva de los hechos y busca, hasta cierto punto, modificar la memoria colectiva<sup>110</sup>.

En palabras de Celia Fernández Prieto: “La nueva novela histórica, como síntesis, propone un modelo genérico en abierta confrontación con los pilares básicos de la tradición y cuyas claves son dos, es decir, la distorsión de los materiales históricos en la diégesis ficcional y la metaficción” (2003: 153). Dicha distorsión se produce cuando el escritor:

- a) Ofrece historias alternativas o imaginarias sobre sucesos o sobre personajes de gran relevancia histórica.
- b) En estas novelas históricas de la contemporaneidad, pone en conocimiento del lector todos los elementos utilizados para su elaboración<sup>111</sup> pero no con el afán de certificar los hechos sino de subrayar que la novela está confeccionada como hipertexto, es decir, como un agregado de materiales no literarios, como una mixtura de voces y versiones.
- c) Multiplica los anacronismos con los que desmonta el orden presentado por la historiografía.
- d) Practica la metaficción, eje formal y temático de la nueva novela histórica.
- e) Desautoriza al narrador y pone en tela de juicio la capacidad del historiador a contar la verdad.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> Es el caso de las dos novelas de José Antonio Vallejo Nájera, *Yo, el rey* y *Yo, el intruso* para las que el autor afirma que no busca la historia oficial sino tratar de rehacer la historia desde la perspectiva de José Bonaparte.

<sup>111</sup> Tenemos el caso de *Yo, el rey* de José Antonio Vallejo Nájera y *Un día de cólera* de Arturo Pérez Reverte en que los autores ofrecen al lector la bibliografía consultada.

<sup>112</sup> Es lógico que se busque esta forma de escribir la historia según la perspectiva de un personaje histórico, por ejemplo, o desde la perspectiva que quiere dar el escritor. Otra vez volvemos a citar *Yo, el rey* y *Yo, el intruso* o *Cabrera* de Jesús Fernández Santos. En el epílogo de *El húsar* de

Seymour Menton (1993: 42) establece las siguientes características de la nueva novela histórica:

1. Presentación de ideas filosóficas en vez de reproducción mimética del pasado.
2. Distorsión de la historia a través de omisiones, exageraciones y anacronismos.
3. Ficcionalización de personajes históricos preferidos a los protagonistas ficticios.
4. Metaficción
5. Intertextualidad<sup>113</sup>, re-escritura de otro texto o como denomina Gérard Genette, construcción del palimpsesto<sup>114</sup>.
6. Carácter dialógico, carnavalesco, parodiado y heteroglósico.

Amalia Pulgarín (1995: 203-207) habla de marginalidad, discontinuidad, fragmentación, descentralización, pluralismo, simulacro de representación, muerte de la utopía, autorreferencialidad discursiva, metaficción, etc.

En definitiva, estos autores retratan a un novelista que ya no se preocupa de contar los hechos como fueron, o como se dice que fueron, sino de ofrecer su propia versión de la historia, quizá una parodia, una ironía o simplemente una versión diferente de la memoria histórica.

Esto se plasma fundamentalmente en el trabajo de la voz narrativa. La narración en tercera persona, objetiva, ha dado paso, en la novela de estos últimos años, al análisis autobiográfico, memorialístico, a la primera persona, lo cual significa que los autores ya no buscan la verdad científica sino el punto de vista del personaje en cuestión.

---

Arturo Pérez Reverte se nos recuerda que la historia que nos ha contado nunca ha existido, desechándose así la historicidad de la novela.

<sup>113</sup> “Intertextualidad”: término utilizado por críticos como Julia Kristeva, Roland Barthes. Como explica Estébanez “se refiere a la presencia, en un determinado texto de expresiones, temas y rasgos estructurales, estilísticos, de género, etc., procedentes de otros textos y que han sido incorporados a dicho texto en forma de citas, alusiones, imitaciones o recreaciones paródicas” (Estébanez, 2008: 570).

<sup>114</sup> Gerard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, 1982. Trad.: *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, 1989. Palimpsesto: “Término de origen griego, significa raspar de nuevo”. “Se designa un tipo especial de manuscrito en el que se ha borrado el texto primitivo y se ha vuelto a escribir, sobre el pergamino o el papel un nuevo texto” (Estébanez, 2008:795).

La nueva novela es glosatoria, metanarrativa e hipertextual. Intenta leer el pasado tal cómo fue pero desde una postura actual, desde el presente. La nueva novela histórica “recupera no un pasado real sino un pasado narrado” (Fernández Prieto, 1996: 214). Las novelas históricas de nuestro tiempo escriben desde una postura ficticia los acontecimientos reconocidos como históricos y ello les permite presentar una visión particular de los hechos.

## *2) La revisión historiográfica del Segundo Centenario de los símbolos e hitos de la Guerra de la Independencia.*

El acontecimiento de la Guerra de la Independencia ha cumplido su segundo centenario hace solo dos años, y con tal motivo, hemos podido asistir a una verdadera explosión bibliográfica sobre este tema expresada en novelas, estudios históricos, catálogos, diccionarios de personajes históricos y autores literarios, junto con toda una traca de eventos, conferencias, congresos, exposiciones, celebraciones populares, etc.

Es obvio que esta conmemoración, por razones diversas, ha despertado en España un enorme interés. Pero quizá no ha conseguido sino reiterar el mismo efecto que dejó la edición anterior del primer centenario, opina el historiador Manuel Moreno (2009) en un artículo titulado “Perspectivas historiográficas”. En este trabajo, en el que trata de hacer el balance de lo suscrito por unos sectores y otros en esta celebración, Moreno asegura que, fuera de la producción bibliográfica erudita, el centenario solo ha servido para hacer más pronunciada la separación de las dos Españas que protagoniza la última historia del país. Como ya ocurrió en el pasado, también ahora, los dos grandes partidos políticos españoles del momento han tratado de apropiarse los méritos de esta contienda.

Bibliográficamente, el centenario ha sido aprovechado desde muy diversos ángulos, la economía, la estrategia militar, la política, la demografía, etc. Por resumir ahora el elenco de los temas principales tratados, cabe destacar la reevaluación de la figura del afrancesado, la desmitificación del papel jugado por el ejército inglés en la contienda —al que se acusa de haber monopolizado la victoria, minimizando de este modo el heroísmo de los españoles—y finalmente el desenmascaramiento del mito de la fundación de la nación, unificada ante los sucesos espontáneos del Dos de mayo y con hito principal la batalla de Bailén contra el todopoderoso ejército francés.

Detallando más cuidadosamente estos temas podemos aportar algunas de las innovaciones historiográficas de este centenario. Analizamos a continuación una serie de motivos.

### 2.1) *El Dos de mayo*

Referente al levantamiento del Dos de mayo, la historiografía actual pone en duda la espontaneidad del levantamiento de mayo de 1808. Emilio Laparra López (2007: 223) afirma que la reacción contra Napoleón en mayo-junio de 1808 no se dio inicialmente en toda España y fue producto de la actividad de grupos de patriotas relacionados con el partido fernandino, como los hermanos Bertrán de Lis en Valencia, los condes de Tilly y de Montijo en Sevilla, el marqués de Santa Cruz de Marcenado en Oviedo, y otros.

El país no se levantó en armas de inmediato una vez conocidos los sucesos del Dos de mayo. “El levantamiento se produjo cuando *La Gazeta* dio la noticia de las renunciaciones de Bayona, pues con ello quedaron desvanecidas las esperanzas puestas en el nuevo rey Fernando VII por determinados grupos y por los descontentos de todo tipo con el régimen anterior, es decir, con Godoy” (Laparra López, 2007: 224).

### 2.2) *El mito del rey Deseado*

El mito de Fernando explica la respuesta unánime del pueblo porque se construyó desde el principio de la guerra y caló tan hondo en los sentimientos de los españoles que esto explica la fuerza del rey a su regreso al país y el hecho de que destruyese sin esfuerzo la obra del constitucionalismo.

Laparra (2007: 221) asegura que Fernando VII fue el mito de propaganda de los aristócratas y clérigos, fomentado por las Juntas para enardecer el valor de los españoles e incluso asumido por los que abogaban por una solución revolucionaria. Fue preparado este mito antes por la convicción unánime de que el responsable de los sucesos había sido en realidad Godoy, y que lo que Carlos IV había declarado en *La Gazeta* sobre el arresto en sus habitaciones del príncipe Fernando no podía ser cierto. Por tanto no había otra explicación a esos hechos insólitos y desconocidos por el pueblo que la intervención de Godoy. Conocer estos hechos y pronunciarse en contra de Godoy fue todo uno. Y el delito de Fernando no le fue imputado a él sino, al contrario, sirvió para despertar la compasión y la lástima de un príncipe que además de deseado había sido inocente.

Fue también el partido fernandino el que urdió la conspiración del Escorial y quien fomentó la contraposición del príncipe con Godoy. Si los españoles pudieron unirse con una cohesión ejemplar fue gracias a la construcción del mito de

un rey, imaginado, que pudo congregarlos. Fernando hizo posible la reunificación de liberales y conservadores y de algún modo significó la encarnación o personificación de la colectividad.

### *2.3) La Guerra por las libertades*

En realidad las Juntas fueron las que tomaron las riendas del gobierno en ausencia de un poder legítimo, pero su propósito no era revolucionario sino conservador, la liberación del rey. Durante el conflicto se trató de encajar este sentimiento en el modelo particular de nación que habían construido los liberales tratando de sacar de este suceso una rentabilidad política.

Según esta perspectiva, la sublevación habría sido en defensa de la independencia del pueblo, al que correspondía por tanto la soberanía como nación. Pero de paso, se reclamaba la liberación frente a los intrusos extranjeros y se añadía la oposición de los déspotas españoles (Cayuela y Gallego, 2008: 360) Sin embargo, esta pretendida ligazón del movimiento independentista con el principio liberal es posterior, aseguran los historiadores, prueba de ello es que las Cortes de Cádiz se proclamaron al margen de las bases populares.

Con respecto al protagonismo de los liberales en la promoción de las Cortes de Cádiz, aporta Moreno (2009) es necesario aclarar que los vientos de libertad soplaban en España ya mucho antes de la convocatoria de la Constitución de 1812. Así mismo se rescata la figura del guerrillero, artífice principal de la derrota de Napoleón.

### *2.4) El nacimiento de una Nación*

Como explican los historiadores Cayuela y Gallego: “con la guerra se gesta un concepto de nación fruto de la violencia, tremendamente poderoso y de enorme capacidad de lucha, donde pueblo y territorio se han vinculado de forma estrecha en lo emocional por la defensa, no únicamente de principios abstractos, sino sobre todo de elementos materiales específicos: la casa, las tierras, los montes, el río los pozos, la cosecha, “mis amigos”, “mis hijos” “mis vecinos”, (Cayuela y Gallego, 2008: 357). Es una guerra vital y una nación más vital que política: “La nación que surge fruto de la Guerra de la Independencia, como sentimiento de congregación, no será exactamente la nación de un Estado, sino la nación del pueblo. Así, por todos los datos, resulta patente que con la Guerra de la Independencia se

desencadena una forma de nación contemporánea muy insertada en los propios, aunque también bastante ajena a lo político” (Cayuela y Gallego, 2008: 358).

### 2.5) *La guerra del Pueblo*

La idea de que la Guerra de la Independencia fue una guerra del pueblo, se enunció por vez primera en labios de Kart von Clausewitz (1832, *apud* Fernando Durán, 2008). A partir de este momento creció la admiración en Europa por lo que se consideraba el levantamiento espontáneo de toda la nación explicable por el carácter indómito del español. En este aspecto, hubo un acuerdo unánime entre los historiadores de la época (José Gómez de Arteche y Moro en 1868, confirmado por Ganivet y por Enrique Rodríguez Solís<sup>115</sup>) y colaboraron a configurar una visión del español como individuo activo, audaz, valiente, sufrido, soñador. Esto es lo que trató de recuperarse en la crisis del 98, cuando el pigmeo de nuevo se enfrentaba con el gigante, pero que culminó en el Desastre de Annual (Durán, 2008: 59). Esa visión del español fue aplicada por todos los partidos y circunstancias siempre que fue necesario ejercitar la oposición: carlistas, anarquistas, socialistas, nacionales, republicanos, maquis.

### 2.6) *Los actores de la Guerra de la Independencia*

#### 2.6.1) *La Guerrilla y los guerrilleros*

La oposición popular se materializa en dos hechos: la resistencia en el sitio de las ciudades y la guerrilla en la campaña.

En las ciudades los sitios más famosos son los de Zaragoza y Gerona. En el primer sitio de Zaragoza murieron veinte mil personas, una matanza que fue programada racionalmente y que casi rozó el genocidio, “la extinción”. “El Emperador Napoleón fue un hombre de una inteligencia privilegiada, pero la utilizó sin ningún tipo de escrúpulo público. En tal sentido, no caben justificaciones sobre los daños colaterales” (Cayuela y Gallego, 2008: 31).

El mito de Zaragoza comienza con el primer sitio de la ciudad, que fue insólitamente resistente. Zaragoza era la primera ciudad que ve “cómo las tropas napoleónicas llegan hasta el inicio de sus calles y, sin embargo, acaban siendo

---

<sup>115</sup> El historiador Enrique Rodríguez Solís fue autor de cuatro novelas sobre la Guerra de la Independencia. *El sitio de Gerona. El primer guerrillero: Juan Martín el empecinado, la batalla de Bailén*, y *Los guerrilleros de 1808: historia popular de la Guerra de la Independencia*.

rechazados” de dentro afuera “por una durísima y enconada resistencia” (Cayuela y Gallego, 2008: 109). Su ejemplo causó una aguda impresión en Europa y comenzó a fraguar la leyenda de valor de la masa popular. “Es la calle y la muralla lo que acaban temiendo los franceses más que a las unidades militares que pudiesen articularse dentro o fuera de la urbe...” (Ibid). En este sitio el pueblo acabó por dominar la eficacia del ejército francés y constituyó el ejemplo más claro de “hasta dónde se estaba dispuesto a llegar en la Península” para evitar la soberanía de los Bonaparte (Cayuela y Gallego, 2008: 110).

La acción sobre Zaragoza responde a la estrategia del mariscal Bessières desde Burgos, que había constatado, gracias a una expedición de Charles Lefebvre, que la ciudad se encontraba desprovista de unidades militares. Como aseguran los historiadores su resistencia puede explicarse por “la idiosincrasia particular de las capas populares urbanas de Zaragoza, organizadas en gremios y cofradías y muy vinculadas al duro trabajo cotidiano, la tenacidad del mundo de los oficios y el orden y los horarios propios de una villa volcada en sus tradiciones como modo de supervivencia habitual”, (Cayuela y Gallego, 2008: 111) y nutrida, además, con los campesinos que habían huido a la capital.

Por eso es cierto que en Zaragoza se encontraba entonces todo Aragón, “Los viejos valores mentales del “patriarcado” la “honra” y el “orgullo de origen” fueron enarbolados sin esfuerzo dentro de un colectivo acostumbrado a contar con el grupo para el trabajo diario, y sólidamente vinculado en la convivencia cotidiana y en los afectos. Es decir, existía una fuerte interrelación material y emocional entre os distintos grupos sociales, muy cerrados además en sus principios religiosos” (Cayuela y Gallego, 2008: 111-112). Hombres, mujeres, niños y miembros del clero regular<sup>116</sup> al quedar desolados sus conventos, se alistaron como soldados.

En la campaña lo que explica la duración de un conflicto que, de otro modo, habría concluido pronto es la presencia de los guerrilleros.

Los nuevos estudios han superado la visión estereotipada del guerrillero, tal como se pintó hasta Galdós, al comenzar a reunir nuevos datos sobre la pluralidad de tipos de guerrilleros que existieron, y tomar en cuenta casos especiales como la promoción de sus jefes a la categoría de caudillos, como Espoz y Mina, o la versatilidad de las partidas que aparecían y desaparecían y tenían modos diversos de actuar. Todos esos elementos, si se toman en cuenta, hacen difícil la generalización, como hasta ahora se ha venido haciendo (Aymes, 2008: 200).

---

<sup>116</sup> El más destacado, el padre Consolación, “mixtura entre aguerrido combatiente y propagandista de la resistencia”, (Cayuela y Gallego, 2008: 114).



En la literatura la guerrilla fue una institución mitificada y alabada de modo general, en la que se entendía, en el fondo, la encarnación del pueblo resistente<sup>117</sup>.

Los patriotas conocían las partidas por el jefe que las mandaba y sus nombres fueron celebrados en la literatura escrita, oral, en la iconografía (el Empecinado, Julián Sánchez, Jerónimo Merino, Francisco Tomás Longa, Gaspar de Jáuregui, López Campillo, Saomil, etc) y mitificados o heroificados de acuerdo con las tendencias políticas. Por eso, con la época liberal, desde 1833, la prensa y la literatura entronizaron a Díaz Porlier, Espoz y Mina, y el Empecinado mientras que la imagen del cura Merino fue arruinada.

Además de una sublevación, la guerrilla fue también un modo de supervivencia. Napoleón no contaba con este imprevisto. Hay opiniones enfrentadas acerca del motivo de su formación. John Lawrence Tone, dice, por ejemplo, que no fue impulsada por el pueblo sino por los grupos de propietarios que eran objeto de abusos y saqueos (Cayuela y Gallego, 2008: 362). Su actividad comenzó antes de la reglamentación de la Junta Central, con la llegada de las tropas de Napoleón, atestigua el conde de Toreno, pero diversos sucesos, la represión del Dos de mayo, por ejemplo, consolidaron esta resistencia. La Junta Central justificó estas partidas, las institucionalizó y les dio una orientación política.

La guerrilla fue un tipo de guerra flexible, en la que todos los métodos eran lícitos, y en la que se tomaba en cuenta de modo especial el dominio y ocupación de una zona geográfica. Su propósito no era ocupar un terreno sino hostigar al Ejército francés para desmoralizarlo y hacer que se retirase. Actuaban jugando con el factor sorpresa a la hora de atacar y en el modo de dispersarse y ocultarse, lo que obligaba a los franceses a destinar destacamentos en el control de los puntos estratégicos que podían ser atacados.

En muchos casos, estaban integradas por cuadrillas (cercanas al ámbito delictivo)<sup>118</sup> o campesinos, o antiguos militares, o ambos, como en Cataluña (Fidel Mallén, Isidoro Mir, Alfonso Marzo, Juan Palarea). Algunas fueron dirigidas por el clero, como las del cura Merino, Agustín Nebot, el Fraile, Juan Mendieta, el *capuchino*, Juan Tapia, José Pinilla, Jacob Álvarez o Francisco Salazar (Aymes, 2008).

En cuanto a su importancia en el desarrollo de la guerra, las opiniones de los historiadores son diversas. Para Charles Esdaile (2009) el triunfo principal de la

---

<sup>117</sup> Tendremos la oportunidad de estudiar algunos de estos guerrilleros más adelante en las novelas recientes que nos ocupan. Aquí sólo subrayamos estos hechos.

<sup>118</sup> Las formadas por desertores del ejército y por contrabandistas. (El cantarero, Mariano de Renovales, Saturnino Albuín, Pedro Juárez, Anselmo Alegre) (Aymes, 2008)

guerrilla fue el de haber logrado la dispersión del ejército de Napoleón. En opinión de Miguel Artola (1983), López Priego (2005), Lovett (1975) y John L. Tone (2008), su importancia fue máxima, pues gracias a los aprietos en que ponían a los franceses lograron cierta holgura para el ejército inglés, y significó el apoyo del ejército regular, del que eran los ojos y los brazos.

En Sierra Morena actuó Juan de la Torre, Ramón Argote, Ignacio Gómez, Antonio Cuesta, Pedro Valdecañas. El Empecinado maniobró en el entorno del Duero, las sierras de Cuenca y Guadalajara. En Navarra lucharon Javier Mina y Francisco Espoz, logrando la interrupción de las comunicaciones francesas entre Bayona y Madrid, y a lo largo de Navarra. Juan Díaz Porlier fue el jefe de la partida de Palencia. El charro guerrillero Julián Sánchez, había combatido como comandante de caballería en la guerra contra Francia en 1793 y tenía experiencia militar (Cayuela y Gallego, 2008).

En cuanto al detalle de los curas que formaron parte o lideraron partidas de guerrilleros hay que decir que, ante el vacío de poder, los clérigos pusieron personalmente manos a la obra en la tarea de defender su país y sus creencias: “los oficiales y soldados franceses, muchos de los cuales podían recordar la campaña de descristianización de la época de la revolución en Francia se dedicaron a ofender la sensibilidad religiosa de la población española, incautándose de propiedades de la Iglesia, disolviendo órdenes religiosas, convirtiendo iglesias, monasterios y conventos en establos y prostíbulos, y efectuando arrestos masivos de curas y monjes sólo por el hecho de serlo, llegando sólo en Navarra a detener, enviar al exilio o ejecutar hasta trescientos sacerdotes durante la guerra” (Tone, 2008: 66).

Estas actitudes de provocación, ferocidad y desprecio explican las reacciones de las partidas y sobre todo la del pueblo quien aceptó rápidamente la nueva función de los curas como lo afirman Cayuela y Gallego: “En el caso de los curas guerrilleros se asumió rápidamente la legitimación de dichas acciones, estigmatizando a los franceses como seres despreciables, cuyo asesinato no constituía delito alguno” (2008: 538).

Es decir, se trató de dar cierto fundamento de la violencia guerrillera. Algunas de estas partidas fueron crueles, por ejemplo, aplicando la pena capital, la tortura, o abandonando en manos de sus hombres a los prisioneros (como hacían Palarea y Anselmo Alegre). Atrocidades terribles se atribuyen al Cantarero, el Empecinado, El Capuchino, Nebot y Villacampa. Vemos algunas de estas escenas en los “Desastres de la Guerra” aunque Goya en muchos casos dibujó de oídas sin haber sido testigo directo de los hechos (Cayuela y Gallego, 2008: 538).

La visión de los guerrilleros como bandidos proviene de la historiografía inglesa, mientras que los franceses sencillamente trataron de ignorarlos y atribuir su fiereza al carácter fanático de los españoles y su obstinación en rechazar la libertad desde Francia.

Pero algunos comprenden que los desafueros de las partidas tienen su justificación en la violencia ejercida por los soldados franceses contra el pueblo (Durán 2008: 56). Hay que tener en cuenta que el duque de Dalmacia, en un reglamento dictado el 9 de mayo de 1810, dispuso que no se mencionase en España ningún otro ejército que el del rey José, “así todas las partidas que existan en las provincias, cualquiera que sea su número y sea quien fuere su comandante, serán tratadas como reuniones de bandidos que no tienen otro objetos que los robos y el asesinato” (*apud* Aymes, 2008: 394). Consecuentemente en el momento en que sean apresados merecerán la muerte de inmediato, y por orden de José Bonaparte, en octubre de 1809, con el garrote vil “para todo reo sin excepción”.

Lo cierto es que la motivación de los guerrilleros no fue en todos los casos encomiable. Algunos se incorporaron a las partidas para huir de la cárcel, o para escapar del alistamiento, o en las zonas dominadas por los franceses para escapar de la represión.

También por razones sentimentales, venganzas o influjo de la propaganda, y por supuesto por su conciencia patriótica, tanto de la patria chica como la patria grande. Lo interesante, subraya Aymes, es que la guerrilla no tuvo signo político hasta después de la guerra. Fue entonces cuando los guerrilleros se adhirieron bien a la causa de Fernando o bien a la causa del liberalismo.

#### 2.6.2) *El ejército francés*

Los defectos del ejército francés fueron el sibaritismo, las desavenencias internas, el afán de lucro y la codicia en todos los escalones de la jerarquía (Aymes, 2007: 85). Contra los españoles, ejercieron la brutalidad o “la méthode forte”, la provocación con su irreligiosidad, fanfarronería, afán de pillaje que llevó a cabo el despojo del patrimonio religioso y artístico, y los actos de violencia y sadismo, en especial bajo la dirección de personajes como Murat (Aymes, 2008: 89-91). Dupont, por ejemplo, fue acusado de ladrón por el propio Emperador, que a su vez era, en la opinión popular, de los españoles el hombre más malvado y ambicioso de la tierra, anfibio de hombre y fiera, coloso informe, vampiro, pérfido e hipócrita (Aymes, 2008: 58).

En este sentido, es interesante saber que en España hubo toda una proliferación de panfletos propagandísticos y testimonios en la literatura y en la prensa, fidedignos o exagerados, pero en cambio, en Francia, escasean los textos del estilo por la férrea mordaza que Napoleón impuso a la opinión pública, de modo que los ciudadanos franceses poco podían saber de lo ocurrido en España (Aymes, 2008: 295). Esta opinión solo se conocerá después de la abdicación de Napoleón y de parte de las memorias de los testigos y excombatientes, quizá también marcadas por el resentimiento de una campaña sangrienta y fracasada.

La brutalidad de los franceses se hizo notar progresivamente. En efecto, al comienzo de la invasión, la plebe se sintió fascinada por la gallardía del ejército y las clases altas agasajaron a los oficiales (Aymes, 2008: 100). Pero la antipatía francesa comenzó a crecer con la carestía. Los continuos realojamientos, los atropellos de los soldados (que algunos generales, como Duhesme, intentaron frenar) fueron desarrollando actitudes cada vez más hostiles entre la población, de manera que comenzaron a producirse asesinatos de soldados y urdirse conspiraciones. Duhesme se opuso al Emperador y a Murat en su política de mano dura hasta junio de 1808, cuando cedió a las medidas de intimidación en Cataluña, auxiliado por el general Lecchi (Aymes, 2008: 102) y abandonó la pacificación por métodos suaves.

La mano dura del mariscal Soult trató de imitar la táctica de las guerrillas, organizando destacamentos de columnas móviles con las que sofocar brutalmente cualquier agitación en contradicción con la política de Napoleón (Aymes, 2008: 103). Con todas estas medidas, el rey José se mostró disconforme, pero nada pudo hacer. Soult consideraba que no tenía obligación de obedecer más que a Napoleón hasta que los rebeldes se sometiesen.

Sobre estos casos atroces, algunos serían sin duda ejemplos propagandísticos que obedecían a los términos de una guerra que también quería ganarse en el plano psicológico, para provocar el pánico entre los oficiales, veteranos o jóvenes, difundiendo la fama de casos de crueldad que provocaban el odio a los franceses. Estos relatos tenían como efecto nuevas incorporaciones en los efectivos de los guerrilleros. Por ejemplo, tras la ejecución de dos soldados en Chinchón, son ejecutados cien vecinos, y el Empecinado los venga contra todo un regimiento.

Conviene también elaborar un nuevo discurso desde el que desmitificar la superioridad del ejército francés que, como dice Aymes, estaba integrado en España por soldados noveles, en buena parte, todavía carentes de disciplina y valor y pocos veteranos de otras campañas, (Aymes, 2008: 113). Además, la tropa francesa fue

desedificada por la inmoralidad de sus oficiales y su afán de lucro, por la incapacidad de sus mandos de hacer frente al peligro continuo de las emboscadas.

Estos soldados que pasaban hambre, a los que no entregaba su sueldo, que se veían sometidos al rigor de un clima infernal, eran carne de cañón para la indisciplina. Y en cierto modo esta situación la había propiciado el propio Napoleón con su máxima de que el ejército tenía que aprender a vivir “sobre el terreno”.

Un testigo de época retrata así el contingente: “los soldados de infantería eran discutidores e insolentes, El húsar tenía fama de ladrón, pródigo borracho, más inteligente que el soldado de infantería; el de caballería ligera era gran fumador, amigo también del vino”<sup>119</sup>. Las desertiones se produjeron en todos los cuerpos hasta formar auténticos destacamentos que se apoderaban de los víveres en las ciudades. El saqueo, la destrucción, las profanaciones, las ejecuciones capitales, el remate de los prisioneros, las ejecuciones en masa, las violaciones (sádicas además), la mutilación, el descuartizamiento, la tortura, fueron los hechos que granjearon la galofobia.

En algún caso, estas descripciones pueden haber sido fruto de una generalización precipitada o una campaña propagandística, pero es innegable que se produjeron si tenemos en cuenta las precisiones, por desgracia, cronológicas y espaciales y el hecho de que se integren en narraciones no solo de la literatura patriótica española sino de los memorialistas franceses (Aymes, 2008: 114-123). Hay que subrayar también que Bailén forjó la destrucción de la invencibilidad de los franceses (Ibid.). Este hecho animó a los patriotas a seguir luchando y hostigando al ejército galo. Fue un mito que tuvo una influencia positiva para los españoles.

### 2.6.3) *El ejército español*

Debemos recordar que dentro del ejército español tampoco fue unánime el comportamiento ejemplar, tal como refieren los generales: desertiones, atropellos, escándalos, insubordinación, cobardía, tretas para escapar del reclutamiento, confesadas por los memorialistas españoles y reprochadas por los ingleses (Aymes, 2008: 195).

---

<sup>119</sup> Rocca, *Mémoires sur la guerre des français en Espagne*, París, 1818 84, apud Aymes, 2008, p: 114)

La tasa de desertión en el cuarto año de la guerra rondaba el 30%, lo que se compensa con el alistamiento voluntario o forzoso de algunos de los desertores de *miquelets* o *somaténs*. Los desertores regresaban a sus casas, o buscaban refugio en el campo, o pasaban a Portugal, y muchas veces se convertían en vagabundos o bandoleros.

También el ejército cometió desmanes sobre la población, requisamientos y robos que aparecen en la literatura memorialística francesa y escasean en la inglesa, y es difícil dilucidar si las atrocidades contra los franceses son obra de la tropa regular o por las cuadrillas de guerrilleros o bandidos. Los soldados españoles también tuvieron que seguir, por causa de la carestía, la máxima que Napoleón había impuesto a su ejército de “vivir sobre el terreno”. Pero “las autoridades napoleónicas y josefinas, que pasan por alto las requisiciones practicadas por las tropas francesas, sólo lamentan los abusos cometidos por los guerrilleros” a los que tratan de bandidos (Aymes, 2008: 210).

Las autoridades patrióticas también rechazan algunos de las actuaciones de los guerrilleros. Declara Aymes, “Si la guerra abierta contra los soldados franceses hubiera sido una guerra relámpago y victoriosa sin demasiados conflictos y penalidades, la imagen del ejército regular español hubiera sido brillante y entusiasmante” (2008: 198) y en los relatos solo se habrían recogido los episodios gloriosos. Pero por la duración del conflicto, la brutalidad de los militares franceses y la tentación del colaboracionismo, se envileció el comportamiento de los soldados en todos los estratos. Los testimonios de la literatura propagandística española, chauvinista francesa, junto con los documentos que dejan en mal lugar un ejército que ha triunfado sirven para componer un relato más objetivo de lo que verdaderamente pudo ocurrir.

En las canciones y odas, principalmente, se exalta el heroísmo de los líderes, más que la constancia y valor del ejército “más que a la tropa se rinde un culto a los que la encabezan: generales y jefes de partidas” (Aymes, 2008: 192).

Pero pocos son los soldados que pasan a los textos literarios, aclara Aymes, y esto a pesar de que en los relatos de generales sí se menciona y pondera el comportamiento ejemplar de los subordinados. “Los relatos de batallas redactados por los generales suelen concluir con la larga lista de los oficiales y de algún que otro suboficial –prácticamente no hay soldados- que se han distinguido y son acreedores a recompensas. También son corrientes los elogios que apuntan al comportamiento colectivo de la tropa” (Ibid) y esto no solo cuando se recoge el triunfo sino también la derrota.

Pueden recogerse estos relatos en las gacetas patrióticas y en los panfletos de inculpaciones, vindicaciones o ajustes de cuentas. Pero es obvio que en la mitificación de un personaje tiene mucho que ver el final de su historia, la muerte, como se ve en el caso de Daoíz, célebre, que muere en la defensa de Monteleón y el soldado García (que fue soldado del Regimiento provisional de Húsares) que sobrevivió y en 1813 presenta a la regencia pidiendo la gracia de invalidez, lo que le fue concedido. Sin embargo, el soldado García no pasó a la memoria colectiva, quizá, porque los que consagraron su heroísmo fueron los liberales de las Cortes. Por eso, los absolutistas de Fernando no tardaron en olvidarlo. Otros individuos solicitaron también la concesión de la cruz de S. Fernando (Aymes, 2008: 193).

#### *2.6.4) Los eclesiásticos*

Se incorporaron muchos de ellos desde el comienzo de la contienda, espontáneamente, y en proporción menor por el impulso de la Junta Central. La propaganda francesa de los mariscales y generales acusa al clero de la instigación armada, aunque posteriormente emita un juicio mucho más ponderado para calificar las actuaciones. Los más hostiles patriotas entre ellos fueron los frailes, en segundo lugar los párrocos rurales, que animaban a la población a apoyar a los guerrilleros, los clérigos de las ciudades —que en las ciudades ocupadas tenían que contemporizar con los invasores—y finalmente los altos eclesiásticos que fueron colaboracionistas de grado o por fuerza, o se resignaron a aceptar la situación. La situación para los obispos fue angustiosa porque se encontraban ante el dilema de desamparar su puesto y dejar abandonados a sus fieles o seguir en medio de ellos tratando de protegerlos gracias a una actitud de cierta armonía. El objetivo de los eclesiásticos comprometidos fue rechazar al invasor y detener las reformas de Cádiz de talante francés. Pero esta actitud no fue general.

Los clérigos participaron en la defensa de las ciudades sitiadas y en la lucha guerrillera, como capellanes castrenses en línea de batalla, o como combatientes en las partidas tal como hicieron el cura Merino en castilla la Vieja, fray Antonio de S. Agustín en Valencia, y Casimiro de Irujo, prior de Ujué.

#### *2.6.5) Las mujeres en la Guerra de la Independencia*

El protagonismo de las mujeres en la Guerra de la Independencia no ha sido tratado por los historiadores como la obra de un colectivo sino señalando algunas singularidades, heroínas que combaten junto a los hombres, sin pretender

sustituírles ni desbancarles. En estos relatos, la misión de las mujeres es la que siempre se les ha otorgado en las épocas de guerra, sostener la moral de victoria de los hombres, trabajar como enfermeras en los hospitales de campaña, realizar algunas labores patrióticas o suplir la mano de obra de los hombres alistados.

Sin embargo, la situación crítica “en que se halla la nación parece abrir, por primera vez, un pequeño espacio a aquellas mujeres que tienen la capacidad y la voluntad de tomar la palabra y de difundirla por escrito” (Aymes, 2008: 352). Por eso es posible ocuparse de algunas mujeres que sobrepasan estos oficios y se enrolan en el combate como muestra Goya en su grabado “Y son fieras” de la serie “Los desastres de la Guerra”.



“Son fieras”,

Goya, *Los Desastres de la Guerra*

Como refiere José Mor de Fuentes en el *Bosquejillo de la vida y escritos*<sup>120</sup>, (1836) fueron mujeres —como “La Fuencarralera” que combatió el Dos de mayo de 1808— las que, sin gloria ni recordatorio histórico, participaron de modo decisivo en la defensa de la nación. Las manolas que construyeron las barreras en la

<sup>120</sup> Consultado a través de la Biblioteca Virtual Cervantes.



Puerta de Toledo; las mujeres que dispararon el cañón en la puerta de Santa Bárbara, las heroínas del parque de Maravillas. En Gerona, hubo mujeres que en las trincheras se ocuparon de la intendencia, igual que las zaragozanas, no solo Agustina sino también otras más. Están así mismo las que acompañan a los guerrilleros en el pueblo de Campillo y en Ronda, lo que los franceses ven de forma negativa.

Algunos de sus nombres, tal como facilita M. Elena Fernández<sup>121</sup> son: María Escoplé en Cataluña, Catalina Martín y Francisca de la Puerta de Toledo, Damiana Rebolledo en Valladolid, María Ángeles Tellería en Vizcaya, Josefa Bosch de Morella, etc...

Entre las más conocidas se encuentra Manuela Malasaña, la muchacha de quince años que llevaba a su padre los cartuchos, o según otras versiones una modista a la que le fueron encontradas unas tijeras y por lo que fue condenada. También Clara del Rey, que muere al pie del cañón que ha estado disparando. María Luisa Bellido en Bailén, la Culiancha, la condesa de Bureta, y Manuela Sancho en Zaragoza, la amazona “Lady Smith” sobre la que escribió en 1972 Salvador de Madariaga en las *Mujeres españolas*.<sup>122</sup> También sobre esta mujer, ha escrito Mabel Ruiz Gallardón con motivo del segundo centenario, novela que comentaremos en el capítulo siguiente.

La cuestión que se plantea Aymes es si realmente la guerra fue una ocasión que propició la liberación de la mujer. Responde el autor diciendo que las mujeres se comportaron en la misma línea que habían hecho las ilustradas del siglo anterior, cuando las mujeres cultas publicaban sus reflexiones sobre la educación y trataban de participar en asociaciones cívicas. En sus memorias, el subteniente Albert-Jean-Michel Rocca<sup>123</sup>, juzgó esta presencia femenina en la guerra como prueba de la

---

<sup>121</sup> María Elena Fernández “El liberalismo, las mujeres y la Guerra de la Independencia”, *Congrés Ocupació i resistència a la guerra del francès* (1808-1814), Barcelona, vol I, 2005 361 (apud Aymes, 2007: 359).

<sup>122</sup> Para su biografía Madariaga tomó datos de las memorias de Harry Smith, su marido, publicadas en Londres. Lady Smith fue Juana María de los Dolores de León (de la familia de Ponce de León). Quedó desamparada en Badajoz con catorce años tras la conquista de los ingleses y entonces se dirigió al campamento inglés en busca de protección. El capitán del regimiento, Harry Smith, se enamoró de ella, y se casó con Juana, actuando en la boda, como padrino, el duque de Wellington. La joven siguió a su marido en la campaña y en uno de los pueblos del suroeste de Francia donde fueron alojados, una mujer les obsequió con un caldo servido en una bella sopera de Sevres que no había vuelto a utilizar desde la muerte de su esposo. Al día siguiente la sopera apareció en el campamento porque uno de los soldados la había robado. Lady Smith cabalgó toda la noche para ir a devolverla a su dueña que llora de emoción. La acción de Lady Smith fue puesta en parangón por el duque de Wellington al nivel de la Agustina de Aragón.

<sup>123</sup> “*Mémoires sur la guerre des Français en Espagne* (1814) La versión española se tituló “*Memorias sobre la guerra de los franceses en España, escritas en francés por monsieur Rocca*,

deshumanización y degradación de su identidad a que el odio las había rebajado, concluyendo por transformarlas en furias desenfrenadas (Aymes, 2008: 358) que remataban a los heridos y presos, que insultaban, sin compasión, a los vencidos de Bailén, de camino hacia los pontones.

José Gómez de Arteche<sup>124</sup> expone en este texto las hazañas de las mujeres durante la Guerra de la Independencia en los distintos sitios de los grandes acontecimientos; Bailén, Gerona, Madrid, Zaragoza.

Para Gómez de Arteche la actuación de los españoles, todos unidos, incluidas las mujeres, en la liberación de la patria, fue algo que nunca antes había ocurrido en Europa y que ganó para España el respeto internacional. Las mujeres apoyándose en su fe cristiana, en el patriotismo y animadas por su devoción al rey Fernando VII “el deseado”, lucharon junto a los hombres. En Zaragoza muchas mujeres, además de Agustina de Aragón se personaron en los sitios y campos de batalla para colaborar. Orgulloso de pertenecer a un pueblo unido y fervoroso Arteché muestra a las mujeres en la primera fila del campo de batalla, tomando decisiones sin el consentimiento ni la aprobación de los hombres. En efecto, en esta situación tan especial, cualquier mano es importante.

---

*oficial de Húsares, y caballero de la Cruz de la Legión de Honor, y traducidas por el sargento mayor de Infantería y primer ayudante del Regimiento de Burgos 21 de línea, D.A.A. “Madrid. Imprenta que fue de García. Año 1816.*

<sup>124</sup> José Gómez de Arteché, *La mujer en la Guerra de la Independencia* Edición digital de la de Madrid, Establecimiento tipográfico Hijos de J. A. García, 1903. Localización: Biblioteca Central Militar (Madrid). En Biblioteca Virtual Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=30833&portal=33>. Además pueden consultarse las conclusiones de María Gloria Espigado Tocino, en su comunicación, “Armas de mujer: el patriotismo de las españolas en la Guerra de la Independencia”, *El comienzo de la Guerra de la Independencia*, coord. por Emilio de Diego García, José Luis Martínez Sanz, 2009, pp. 709-749; y *Heroínas y patriotas: mujeres de 1808* coord. por Irene Castells Oliván, M. Gloria Espigado Tocino, María Cruz Romeo Mateo, Madrid, Cátedra, 2009.



*“¡Qué valor!” , Goya, Los Desastres de la Guerra*

Este texto ya conocido es matizado ahora por la publicación de nuevos documentos que ilustran mejor el papel de las mujeres en la contienda, dando a luz sus actividades, como traductoras, periodistas, o anfitrionas de tertulias o reuniones que podían llegar a tomar un cariz político. Estas mujeres tuvieron un papel destacado en las tareas de primeros auxilios, como hace la marquesa de Villafranca en Cádiz, o la condesa de Villamanrique en Sevilla, pero también, quizá aprovechando el desorden reinante, se introdujeron en la categoría de las literatas y pensadoras, aunque las heroínas fueron generalmente mujeres de las clases populares. Y efectivamente, la Guerra produjo una relajación de las costumbres sociales que brindó cierto espacio de libertad a las mujeres.

#### *2.6.6) Los afrancesados*

Como es sabido, Miguel Artola fue uno de los primeros en iniciar el camino de redención de la figura incomprensida del afrancesado<sup>125</sup>, a quien podría aplicarse con justificación el apellido de patriota, tanto como a los hostiles a Napoleón. Los afrancesados explican los historiadores de hoy “... se opusieron de forma constante a que España cayese bajo la autoridad directa de un gobernador con sede en el extranjero, sirviendo por tanto de dique de contención política hasta donde pudieron” (Cayuela y Gallego, 2008: 354).

<sup>125</sup> Miguel Artola, *Los afrancesados*, Madrid, Turner, 1976.

La clasificación de los tipos de afrancesados ha sido diversa. Nos valemos de la distinción realizada por Leandro Higueruela del Pino en 1986 y que recuerda Jean René Aymes en su estudio (2008) en cuatro grupos.

Los “convencidos” son los que se comprometen voluntariamente con los invasores, ministros, consejeros, administradores, magistrados, pequeños funcionarios que sustituyen a los que han abandonado sus cargos o siguen ocupando los que tenían antes de la invasión. Después están los “oportunistas” que tratan de beneficiarse de la coyuntura histórica. Los “resignados” aceptan como inevitable un cambio pero no fueron capaces de colaborar en él voluntariamente, y finalmente “los fingidos” que son los que aceptaron puestos para poder colaborar desde allí con los patriotas. (Aymes, 2008: 339).

Esta clasificación, lógicamente, no garantiza un comportamiento sin fisuras o cambiante según las circunstancias. De todas formas, los afrancesados resultan en los testimonios históricos como personajes más fríos y calculadores que los impetuosos e ingenuos patriotas. A los afrancesados, “les desagradan los escándalos y la teatralidad; se las dan de sabios; anhelan ser los campeones de la reflexión y de la templanza; son partidarios de la conciliación con los adversarios; están persuadidos, de no detentar la verdad absoluta (...) sino de haber elaborado, mediante el raciocinio, una verdad razonable” (Aymes, 2008: 340).

Jaime Aragón reduce esta clasificación a dos categorías, los que optaron políticamente por José y los juramentados, que juraron fidelidad al rey por razones de mera supervivencia. Por eso, dependiendo de que el juramento fuese o no obligatorio, el grupo de los afrancesados lo integra gente muy diversa: funcionarios y religiosos cuando se impone en octubre de 1808 el juramento obligatorio.

Pero “El total de juramentados activos no fue superior a 4000 individuos. De éstos, 2000 correspondían a la Administración, componiéndose dicho colectivo de políticos de élite, militares, intelectuales, un escaso número de clérigos y ciertos aristócratas ilustrados” (Cayuela y Gallego, 2008: 349).

Algunos son bien conocidos, Meléndez Valdés en el Ministerio de Instrucción Pública, o el arzobispo de Zaragoza y de Valencia, y los obispos de Gerona, Córdoba, Sevilla, León y Ávila.

Cayuela y Gallego deducen que “el juramento tendría mayor calado entre los canónigos, quizás por una ambición personal de ascenso o quizás porque creían sinceramente en la necesaria readecuación de las relaciones entre la Iglesia y el Estado”.

Pero el hecho de que el juramento se impusiese lógicamente condujo a la proliferación de juramentados pasivos, que fingen una lealtad que no tienen. Por eso, el rey trató de insertar a la Iglesia como una pieza más en la estructura del estado para quien quisiera colaborar con su proyecto voluntariamente. "... desde el 20 de junio de 1809, los sacerdotes acabarían siendo obligados a colaborar con las pautas josefinas, debiendo incluso leer en actos propios de su quehacer determinados artículos oficiales de la gaceta de Madrid. No obstante, el monarca en persona buscó el acercamiento a la Iglesia a partir de otros métodos más conciliatorios, como en el caso de su presencia durante las procesiones de la Semana Santa de Sevilla durante 1810, así como la asistencia regular a Misa los domingos en la Capilla del Palacio Real de Madrid" (Cayuela y Gallego, 2008: 350).

La mayoría de los juramentados activos habían ejercido puestos de responsabilidad en los reinados borbónicos. Para ellos prevalecían las reformas antes que las libertades y rechazaban cualquier asomo de desorden social o revolución política. No reconocían el principio de la soberanía nacional del pueblo. Por eso vieron en la situación un simple cambio de dinastía y juzgaron a José el auténtico rey de España, y cuidaron de no confundir su conducta con la de los militares franceses.

Eran partidarios de la revolución pero de una revolución de diverso signo a la Francesa, si bien condenaban el reinado de Carlos IV (Aymes, 2009) Sus nombres son conocidos: (Iriarte, O'Farril, Cevallos, Piñuela, Angulo, Mazarredo, Amorós, Meléndez Valdés, Reinoso, Moratín, Llorente, Cabarrús) personalidades, como dice Mercader Riba, empeñadas en modernizar la administración.

Las razones por las que se adhieren a la causa francesa son variadas. Han sido estudiadas por Carmelo Viñas<sup>126</sup>:

- 1) para evitar males mayores
- 2) oportunidad de implantar un programa reformista
- 3) preocupados por la posible desmembración del país
- 4) de buena fe, por conveniencia personal, por motivos no totalmente clarificados.

Aymes (2008) precisa un poco más: El rechazo de Fernando y la consideración de que era mucho más natural la alianza franco-española y que esta relación podría

---

<sup>126</sup> Carmelo Viñas Rey "Nuevos datos para la historia de los afrancesados", *Bulletin Hispanique* XXVI y XXVII, 1924-1925, Burdeos, Universidad de Burdeos.

combatir la influencia de Inglaterra en el proceso de emancipación de los territorios americanos constituían uno de los motivos.

Los afrancesados juzgaban que España no podría deshacerse del ejército francés y que de la obstinación podrían sobrevenir, en cambio, muchos males, mientras que de la colaboración se alcanzaría el progreso y la modernización del país.

Los españoles en los territorios ocupados tuvieron que elegir entre abandonar sus casas para refugiarse en zonas no ocupadas o quedarse en sus casas y exponerse al trato con los franceses. Esta opción es la que tomaron algunos, unas veces para continuar ofreciendo el punto de referencia de la autoridad a sus compatriotas, o para promover desórdenes y represalias, o para negociar o colaborar.

En cuanto al estilo de convivencia entre los españoles y franceses en las zonas ocupadas se tienen datos, por las memorias de los soldados napoleónicos, de que la convivencia fue en muchos “sinceramente cordial” propiciado por la comunidad de cultura, credo, oficio. Aunque cuando los franceses dejaban la zona ocupada, los amigos de los franceses podían sufrir la crueldad de los patriotas o ser introducidos en procesos de infidencia. Como ocurrió, por ejemplo, contra las amantes de algunos oficiales, la Nicolasa en Valladolid, a la que se llamaba familiarmente “La generala”.

Al terminar la guerra, el rey dictó un decreto de purificación el 21 de mayo de 1814 para discriminar las conductas de mayor o menor patriotismo. En este sentido fueron muy frecuentes los ajustes de cuentas con “los malos españoles” ya desde el comienzo de la guerra, realizados por los guerrilleros o por los patriotas.

Está probado que el colaboracionismo fue un fenómeno reservado a la élite, urbano, más destacado en algunas regiones (Cataluña, Andalucía y La Mancha) y que la insurgencia un hecho popular, rural, y también localizado, en la zona de Navarra, Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco, alto Aragón, Castilla la Vieja (Lawrence Tone, 2008).

El fenómeno del colaboracionismo no fue un fenómeno ubicuo y unánime, no lucharon por Dios, por la patria y por el rey, porque las regiones colaboracionistas no eran menos monárquicas ni católicas. “La mayoría de los españoles que lucharon como partidarios no fueron ni ardientes liberales ni fanáticos religiosos ni bandidos ni desertores, sino que lo hicieron como una forma de supervivencia a un régimen cruel y depredador como fue el de los invasores

franceses. Su inspiración para resistir procedió de las requisas a que se vieron sometidos de forma directa y forzosa. Fueron capaces de resistir porque contaban con recursos: la guerra de guerrillas no fue una forma desesperada y espasmódica de resistencia en manos de los desposeídos sino que representó la defensa de sus hogares y explotaciones por parte de campesinos propietarios”, (Lawrence, Tone, 2008: 71) aunque también les moviese la defensa de la fe, de la corona y de la patria.

Para concluir, la revisión historiográfica en el centenario ha discutido sobre cuestiones, que de algún modo, reflejan las novelas.

En primer lugar, la necesidad de diferenciar el mito de la historia, y la conciencia de que la historia ha sido construida desde parámetros previos que configuran a los personajes. De ahí el deseo de rescatar la verdadera personalidad de personajes históricos como Godoy, José Bonaparte y Fernando VII, labor realizada, entre otros muchos, por Ricardo García Cárcel (2007). Según Sánchez García (2008), a la vez que el protagonismo está concedido al pueblo se deducen posturas diversificadas en relación a la guerra.

Se ha discutido si verdaderamente el Dos de mayo fue el inicio de la revolución, de la rebeldía independentista en toda España y si verdaderamente se trató de un fenómeno popular y espontáneo o favorecido por grupos y hasta por los franceses (para justificar su represión).

En la historiografía última se asocian las fechas de 1808 y 1812 en lugar de contraponerlas y se tiende a considerar la Guerra no solo como Independencia sino también búsqueda de las libertades. Es lógico, ya que la independencia fomenta la libertad.

La necesidad de revalorizar la conducta popular en todas las zonas geográficas, en consonancia con la nueva historia de España enfocada desde las perspectivas autonómicas, ha favorecido los estudios sobre el desarrollo local de la Guerra, y sobre la actividad de las Juntas locales, además del papel concedido a la Junta Central.

Se han perfilado las biografías de los protagonistas, atendiendo singularmente a las conductas de cada uno.

Bailén continúa siendo un icono fundamental (como el Dos de mayo) pero ahora se otorga primacía a los españoles frente a la concedida anteriormente al ejército inglés (en especial la novela del siglo XIX es elocuente al respecto) La

discusión actual se plantea hasta qué punto fueron desinteresados nuestro “amigos ingleses”.

A pesar de todas las dudas que se han esbozado sobre la propia realidad de la Guerra de la Independencia, una invención como trató de acuñar Álvarez Junco, la historiografía reciente ha concluido en la reafirmación de esta Guerra (Esdailles, 2002, de Diego García, 2008). Más difícil es determinar si realmente se trató de una guerra popular y hasta qué punto estuvieron involucradas las clases medias y altas.

Se ha puesto en duda también la radicalidad con que el pueblo se opuso a la francesada y parece comprobado que son las zonas más ricas, en las que existía mayor número de pequeños propietarios, de campesinos, las que no se prestaron al colaboracionismo. Por el contrario, en las grandes ciudades, donde se congregaba una masa trabajadora que no tenía posesiones que defender el pueblo fue indiferente o manifiestamente afrancesado. Parece pues que el fenómeno del afrancesamiento fue más amplio de lo que se ha aceptado, y que sí se diferenció entre la actuación de José Bonaparte y la de sus soldados, por eso la restitución de Bonaparte no ha sido difícil. El segundo centenario ha coincidido, además, con un momento singular de la política española. Hoy los vascos y los catalanes están cuestionando la constitución de 1978, deseando sustraerse del resto de España. El problema de la libertad vuelve otra vez a ocupar el escenario político español como hace doscientos años, la independencia como argumento en relación a un nuevo y sorprendente invasor.





### 3) *Las novelas del II Centenario*

#### 3.1) *Panorama general*

Langa Pizarro ha señalado como hito que marca la evolución de la novela histórica en el siglo XX hacia otros derroteros la obra de Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta* publicada en 1975 (Langa Pizarro, 2004: 10). En ella Mendoza refiere el asesinato de un traficante de armas que negoció con los aliados durante la primera Guerra Mundial. Esta obra fue el punto de inflexión en el desarrollo de la novela histórica<sup>127</sup> cuyo crecimiento ha aumentado en progresión geométrica desde 1975. Porque rompió con los moldes del realismo social utilizado por los escritores de esta época y sobre todo la libertad de escribir sin ningún tipo de presión para elegir uno u otro bando.

Por su parte, Santos Sanz Villanueva expone las razones de este florecimiento reciente aludiendo a que no se trata de un fenómeno nacional sino de proporciones similares en todos los países, y que en nuestro país corre parejo a iniciativas editoriales del mismo signo (colecciones históricas, recuperación de textos antiguos, editoriales que recuperan el estilo vintage).

Pero, obviamente, este florecimiento se enmarca en el contexto de una maniobra de la industria cultural que han aprovechado algunos autores muy eficazmente. Sanz Villanueva menciona a Néstor Luján como prototipo de la rentabilización de lo curioso y lo sentimental y oportunista en este tipo de novelas. Este autor escribió muchas novelas cuyas acciones se desarrollaban en el siglo de oro (*Decidme ¿Quién mató al conde?*, 1987, *Por ver mi estrella María*, 1988, *La puerta del oro*, 1990, *los espejos paralelos*, 1991, *La mujer que fue Venus*, 1993, *La cruz en la espalda*, 1996). Contó la vida cotidiana y las contumbres de aquella época. Además Santos Sanz afirma que este autor explica cómo los españoles trajeron la patata de América, cómo se preparaba el tabaco para liar los primeros cigarros. Estos detalles son los que dan el color local a la historia contada. (Sanz Villanueva, 2000: 374)

En otros casos, el interés por lo histórico tiene que ver con el deseo de afirmación de las autonomías que tratan de reescribir su pasado específico, razón por la que los novelistas estarían ahora abordando la recuperación de la propia

---

<sup>127</sup> Porque se produce en ella una evolución desde las técnicas experimentales de los primeros capítulos (desorden cronológico, contrapunto, punto de vista múltiple) hacia la narración de una historia (una sola voz narrativa, linealidad). Además esta novela combina los recursos de la trama policiaca con la recreación documentada de hechos históricos (la tensión social de Barcelona entre 1917 y 1919). Y sus pretensiones literarias no excluyen el uso de registros populares procedentes del folletín y la novela rosa. Toda una mezcla que conquistó a lectores y críticos e inició una reconciliación entre el público y los novelistas españoles (Mar Pizarro: 2004: 4).

identidad nacional o cultural. Las novelas que pone como ejemplos son: *Mi señor Don Fernand. La conquista de un reino* (1999) de Santiago Lóren, *Kalaát Horra* (1991) de Antonio Enrique, *Oria, la sultana Vascona* (1994), de Mila Beldarrain (Sanz Villanueva, 2000: 379).

Finalmente, la tercera razón examinada por el crítico para este florecimiento del género es el “desencanto” del presente en el clásico sentido que el género histórico siempre ha tenido, evasión del compromiso o búsqueda de modelos regeneradores (Sanz Villanueva, 2000: 378-380). En efecto, cuando en el presente no hay salida para proyectar en el futuro, lo lógico es volver al pasado o a los mitos fundadores para reinterpretar o invertir de nuevo significado los hechos; reagrupar los modelos del pasado sobre todo para cimentar el presente y proyectarnos en el futuro. Supone una reinterpretación mítica del pasado.

El aluvión de novelas históricas es obra de autores de todas las edades y estilos, sin excesivas novedades con relación a la literatura del pasado y con una finalidad la mayoría de las veces utilitaria, de entretenimiento, o bien con intención cultural, de fantasía y de mito.

Algunas extraen la lección de la historia no solo desde el punto de vista social y político sino también individual. La Historia puede ser propuesta como *Magistrae Vitae*, o como proceso y camino hacia la maduración personal o la reflexión sobre temas intemporales. También cabe la narración histórica con el propósito paradójico de inmiscuirse en el ámbito de lo fantástico. No en vano Sanz Villanueva utiliza el término, para estas novelas— al estilo de lo realizado por Dan Brown— de “novelas históricas esotéricas”.

Sus posibilidades de construcción son muy variada pero siempre la reescritura del pasado avanza desde un soporte o prejuicio genérico; por ejemplo, cuando el relato se adentra en el género de la novela de artista o se mezcla con la novela policíaca o de aventuras. Proliferan también las novelas que fingen la biografía o autobiografía, quizá para fomentar la impresión de verosimilitud, ya que quien narra puede ser protagonista o testigo, o bien por el deseo de relativizarlo todo al someterlo a la mirada subjetiva. Lo que buscan estos relatos sobre el pasado es lo más extraordinario, curioso, costumbrista, todo ello aderezado en un estilo divulgativo muy sencillo. Podría decirse, incluso, —opina Sanz Villanueva— que este tipo de novelas históricas no se diferencia formalmente de otras modalidades genéricas de la narración, aunque últimamente comiencen a proliferar las novelas en primera persona y la introducción de tramas de suspense.

Buena parte de estas nuevas novelas históricas forman parte en realidad de un nuevo tipo de literatura popular, destinada a lectores que desconocen la literatura

de calidad, que disponen de un registro lingüístico limitado, o que leen solo para pasar el tiempo y no siempre en la mejor de las disposiciones o de los lugares, por ejemplo en el trayecto del metro. Por esta razón el texto debe disponerse de modo que pueda ser leído con interrupciones, con una trama muy simple, apoyándose en el suspense o el argumento amoroso, y con el objetivo de captar la atención. A estos rasgos se suman nuevas características que aproximan la novela a los tópicos en boga (el feminismo entre otros) o lenguajes estéticos más cercanos al lector como el cinematográfico. Se trata siempre de textos predecibles, con grandes dosis de acción.

Con relación al tratamiento de la historia, no se comprueban grandes manipulaciones en estas novelas. Unos escritores realizan reconstrucciones detalladas y exhiben sus fuentes, pero otras no tienen más que el propósito de la divulgación e información. Mientras unas novelas exhiben documentos y hasta llegan a figurar en colecciones históricas (biografías noveladas como ocurre con *Yo el rey*, de Vallejo Nájera) otras desdibujan el marco y ubican la historia de modo casi intemporal, y para ello suprimen la cronología o se desprecupan por completo de ella. (Sanz Villanueva, 2000:374).

Al nuevo novelista histórico no le preocupa ni la veracidad ni la verosimilitud. Lo único importante en los nuevos escritores es poder plasmar la propia versión o creación de la Historia, instaurar en definitiva una nueva memoria de la Historia. En esta nueva visión de la Guerra de la Independencia, acontecimiento que ahora es simplemente un telón de fondo, un argumento para inventar, los hechos históricos tienen poca importancia. La historia se manipula según la perspectiva y el propósito de cada autor. La historia se ficcionaliza para que pueda responder a las aspiraciones del escritor.

Por esta razón, la mayoría de las obras producidas utilizan recursos más o menos burdos para captar la atención de los lectores, apelando a personajes famosos, inconfundibles para el lector, que los asocia a un imaginario y una iconografía, los desastres de la Guerra por ejemplo, en el caso de Goya, o las leyendas o rumores o historias propias de la novela galante o el folletín, sobre la condesa de Chinchón (José Infante, *La musa oculta de Goya*) característicos de la novela popular.

En su trabajo, Santos Sanz Villanueva señala sólo diez novelas sobre la Guerra de la Independencia producidas durante la Transición: una cifra muy reducida si se compara a la cantidad de títulos publicados en el mismo momento sobre la guerra civil. Podría explicarse este hecho, afirma el crítico, considerando que al concluir el franquismo los escritores de novela histórica se volcaron

principalmente en el tema de la guerra civil para recordar que aquella herida había sido cerrada en falso y que, por tanto, valía la pena restaurar la realidad de lo ocurrido a fin de evitar nuevas repeticiones de un capítulo sangriento<sup>128</sup>. Y cuando volvió a tocarse el motivo de la Guerra de la Independencia, se hizo con la tendencia a identificar las facciones de los afrancesados y patriotas con los protagonistas enfrentados en la guerra del 36, republicanos contra nacionalistas, tal como se había hecho en la etapa franquista. En definitiva, interpretando la Guerra de la Independencia no como una gesta de emancipación sino como una guerra civil. En el XIX, como ya se había visto aquí, todavía podían recogerse testimonios orales de aquel hecho traumático, y quizá por ello abundaron los títulos sobre la Guerra de la Independencia. En el siglo XX, “el interés por la guerra de 1808 quedó sustituido por otra guerra, la Guerra Civil, que dio nacimiento a nuevos problemas y circunstancias que preocupan no sólo en el ámbito de la historia, sino en el de la política diaria”, (Sánchez García, 2008: 9) si bien continúan parafraseando o glosando lo dicho en los *Episodios Nacionales* de Galdós. En algunos autores, como sucede con Pérez Reverte<sup>129</sup>, esa herencia es obvia.

Aunque no descuidan lo socio-político, estas novelas van paulatinamente apegándose a una visión, mítica, psicológica y social. Los hechos de la Guerra de la Independencia se han convertido en un artefacto desde el que llamar la atención sobre otros temas de la sociedad, como ya habían hecho antes, pero seleccionando personajes nuevos, la aventura del soldado que combate, el patriota que vacila, el ciudadano que no se compromete, la obra de las mujeres, o bien de los marginados, prisioneros, vencidos, incluso los que habían sido catalogados en la novela del XIX como traidores, esto es, los afrancesados.

Lo cierto es que la Guerra de la Independencia, a tenor de lo que se ha expuesto antes, no ha entrado en los objetivos editoriales para la novela histórica y sólo ha sido aprovechada al llegar la conmemoración del segundo centenario. Pero la perspectiva de lucro editorial que significó el año 2008 ha multiplicado la publicación de novelas sobre la Guerra de la Independencia. Nosotros hemos localizado algunos títulos más de los presentados en el catálogo de Sanz Villanueva y Luis Maroto. De ellos pueden extraerse algunas características de las que nos ocuparemos más adelante. Exceptuando las novelas que son el objeto de nuestro estudio en el siguiente capítulo vale la pena mencionar aquí las siguientes:

---

<sup>128</sup> Además del tema de la guerra civil comienza a tocarse otro asunto como es la “política ficción” (Langa, 2004: 158)

<sup>129</sup> Asunto del que valdría la pena ocuparse y del que basta dar un solo ejemplo, la comparación entre *Trafalgar* y *Cabo Trafalgar* de Pérez Reverte (Sanz Villanueva, 2000: 356)

### 3.2) *El guerrillero* (1997) de Fernando Díaz Plaja

Fernando Díaz Plaja (1918) es un prolífico ensayista y narrador, familiarizado con la época de la Guerra de la Independencia por sus estudios históricos y sus ensayos: *Teresa Cabarrús, una española en la Revolución francesa*, (1943), *El empecinado visto por un inglés* (1983), *Las Españas “de Goya”* (1989), *La Guerra de la Independencia. Una visión distinta de uno de los episodios más dramáticos y heroicos del siglo XIX español* (1994), *El afrancesado* (1998).

Ha sido, puede decirse, un nuevo costumbrista en sus famosos textos sobre la fisiología de los españoles en el siglo XX, *El español y los siete pecados capitales* (1966), con réplicas de interés en la fisiología de los italianos, los estadounidenses, etc...

Tiene en su haber varios títulos sobre la guerra civil española en la que luchó como soldado en el bando republicano.

Por eso, en una de sus últimas colaboraciones ha dado en llamar “desmemoria histórica” los intentos de algunos sectores de comprender el episodio de la guerra como un enfrentamiento entre malos y buenos, papeles, según las épocas, interpretados por un bando o por otro, y en su última novela *La aventura de Jorge* (Ediciones de la Plaza, 2003) retoma el género de la novela histórica para pintar una guerra que fue incivil en todos los campos.

*El guerrillero*, publicada en 1997, es una novela encargada al autor por la editorial Martínez Roca que coincide con uno de los periodos de especial interés para el género en España. Díaz Plaja refiere en ella las aventuras de José Guerra, guerrillero de la partida de Julián Sánchez, con el que viaja por la geografía española y gracias al cual tiene la oportunidad de conocer a los principales protagonistas de la contienda (a excepción de Napoleón): José Bonaparte, Wellington, Fernando VII. El color local característico es alcanzado en esta novela histórica que no olvida la descripción profusa de vestimentas, lugares, etc (en Cádiz José Guerra divisa los pontones de los prisioneros de Bailén en el puerto). En suma, el autor se centra en los aspectos más convencionales del género y quizá sólo como evocación intenta analizar los problemas políticos y sociales, la querencia de la constitución, el dilema del afrancesamiento.

Todo el relato es llevado a través de la fluida conversación de los personajes, en la que se evidencian los problemas de los guerrilleros, su integración en el

cuerpo militar español, sus cualidades, su integridad y su crueldad. El autor, que conoce bien la historia del período, retrata a los diversos miembros de la partida. El intelectual, “antiguo seminarista” intenta explicar a sus compañeros la evolución de la guerra, y el sentido de las decisiones tomadas por la junta. El albéitar, más apasionado, rudo y patriótica clama contra el alcalde y el cura de su pueblo después de los sucesos del Dos de mayo en Madrid. El espía, “Paco el de la Ronda” es descubierto y castigado.

De entre ellos destaca José Guerra, héroe perfecto, que evita los peligros de la parcialidad, que sabe retirarse al final de la contienda con su novia Carmen para empezar la vida en el sur de Francia, cuidando un viñedo, en espera de tiempos mejores. En cierta medida, el tiempo ha dado la razón a Carmen, que en un tiempo trabajó en el periódico *La Gaceta* a las órdenes del abate Marchena, de que la presencia francesa podría asegurar en España los valores liberales. La diferencia política entre ambos no ha sido obstáculo, inverosímilmente si se tiene en cuenta que José es un guerrillero, para su relación amorosa. A su regreso a España Fernando VII ha abolido la constitución y sentado las bases de su absolutismo.

Como es evidente, la novela maneja con soltura materiales históricos que mezcla con los novelescos, la trama de amor convencional. Plantea algunos elementos de modernidad y anacronismos que dotan de “corrección política” a su novela, como es el hecho de que una mujer trabaje como periodista y la perspectiva de la trama que se ofrece desde la figura de un proscrito, el guerrillero.

### 3.3) *La isla de los jacintos cortados: cartas de amor con interpolaciones mágicas* (1980) de Gonzalo Torrente Ballester

Torrente Ballester es un novelista consagrado de las letras españolas. Su larga producción literaria y los numerosos premios son pruebas de ello. Además de escritor, ha ejercido siempre como profesor de Historia tanto en España como en Estados Unidos. Muere en 1999. 2010 ve la celebración de su primer centenario (ya que nació en 1910) en distintos puntos de la Península Ibérica. Todas estas celebraciones son organizadas por la Fundación Gonzalo Torrente Ballester y la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

En *La isla de los jacintos cortados*, el narrador comparte ciertos rasgos con el escritor, también originario de la misma provincia y enseñando en una universidad en Estados Unidos. Esta novela enfoca su tema sobre la atemporalidad y la negación o la reducción de la existencia de Napoleón

Bonaparte. Se inscribe en la nueva novela histórica postmoderna ya que la negación de la existencia del Emperador significa su desmitificación. Se desautoriza la historia oficial para presentar otra versión.

Historia y ficción se mezclan para dar forma a esta novela fantástica. *La isla de los jacintos cortados* 1980 es la última novela de una trilogía fantástica iniciada por Torrente Ballester con *Saga/Fuga de JB* en 1972 que obtuvo los Premios de Ciudad Barcelona y de la crítica del mismo año. El segundo, *Fragmentos de apocalipsis*, publicada en 1977, se llevó el Premio de la Crítica de 1977 y la última novela, escrita en 1980, obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1981. En esta trilogía el nexo entre las tres novelas es la huida de un tiempo a otro, el juego entre lo que puede ser real y lo que puede ser imaginación. Este juego es lo que le permite negar la existencia de Napoleón transformándole en una quimera, una ficción, algo postizo.

El narrador de la novela procede de Galicia y es profesor en una universidad en el estado de Nueva York. Escribe una carta dirigida a una estudiante griega de quien se ha enamorado y en su carta le confiesa todos los detalles que ya no le puede decir en persona. Ariadna, así es cómo se llama la estudiante, está enamorada a su vez de su profesor de historia, Sidney Claire, de origen francés, también profesor en la misma universidad. Nace así un triángulo amoroso. Claire es un profesor emérito de historia que escribe poemas. Está a punto de publicar un libro en el que afirma el carácter ficcional y postizo de Napoleón. Según él, su abuelo le comentó que Napoleón fue una invención de un puñado de persona en la isla de Gorgona para desviar la atención de la República Francesa de sus intereses. Para el profesorado y los responsables de la universidad, esta afirmación es una aberración que puede desacreditar incluso a la universidad, por eso se ha constituido un jurado para impedir la publicación de dicho libro. El honor y la brillante carrera de Claire están en juego. Ariadna, quien además de estar enamorada del profesor, le admira, decide investigar sobre la veracidad de estas afirmaciones, ya que ella misma las cree. El narrador intenta ayudar a Ariadna en esta búsqueda. Parece un viaje iniciático. El recuerdo del pasado de aquellos tiempos se hace a través del fuego y del espejo para alcanzar la isla de Gorgona.

De esta forma son dos historias narradas. Por eso, *La isla de los jacintos cortados* tendrá un subtítulo “Cartas de amor con interpolaciones mágicas”.

En efecto, la carta de amor dirigida a Ariadna relata la estancia del narrador español, profesor en la universidad en la isla, escenario de un idilio sentimental en el momento presente, mientras que las interpolaciones mágicas



presentan los “viajes” a la isla mediterránea de la Gorgona al comienzo del siglo XIX.

Si el relato del narrador es una narración epistolar, una confesión de sentimientos no expresados dirigida a Ariadna en primera persona, la historia de Napoleón se cuenta en tercera persona. Se trata de una combinación de perspectivas que contribuyen a dar más complejidad a la historia. A pesar de la diferencia argumental, existen varios puntos comunes: los dos, el narrador y la estudiante griega están en ambos tiempos. Son espectadores en la historia del siglo XIX. Las dos historias se sitúan en una isla (la isla de Gorgona y la isla de los Jacintos cortados). Notamos la presencia de las figuras fantásticas, es decir, los gritos de las brujas viejas. Hay una regresión del pasado hacia el presente desde la isla de Gorgona a la de los Jacintos cortados.

Si el narrador inicia la investigación de la inexistencia de Napoleón a demanda de su amada, su intención es poder demostrar el contrario, es decir la existencia del Emperador para dejar desamparado a Claire y así poder conseguir que Ariadna le haga caso. Gracias a Cagliostro, un mortal que tiene un poder para recordar o vivir el pasado. El narrador pedirá inmiscuirse en este pasado acompañado de Ariadna para repasar estos acontecimientos en aquellos tiempos lejanos. Hablando de esta persona amigo, de su amigo judío errante Ashverus, el narrador afirma:

Del cuarto te hablaré ahora mismo: no es de los milagrosos, muestra patente de que Dios lo puede todo, sino más bien de los técnicos, poseedor de un secreto químico que le permite mantenerse, lo cual le priva del halo trascendente y le confina a los límites de nuestra humanidad. Lo conocí por mediación de Aushverus y a petición mía, una noche de invierno, en un lugar extraño de Greenwich Village: extraño, no porque presentara o hiciese sentir circunstancias o caracteres extraordinarios, sino precisamente por su vulgaridad, tan evidente, tan llamativa y tan tranquilizadora (...) nos introdujo quien en seguida se presentó como el conde de Cagliostro: sin sorpresa por ninguna de las partes, pues había sido advertido de quién era yo, de modo que fue una presentación convencional en las fórmulas, ceremonias y sonrisas. Me resultó agradable aquel a quien no sé si llamar farsante o tenerlo por la auténtica persona a que su nombre remite” (Gonzalo Torrente, 1998: 44-45).

Para probar este poder del conde de Cagliostro, el narrador pide primero vivir o asistir a su propio nacimiento en Galicia. Petición que el conde ejecuta con éxito. De allí se inicia el viaje en aquel tiempo de Napoleón en esta isla en Grecia junto con Ariadna:

Y, ¿sabes que pretendo ayudarle? Tú no te has dado cuenta todavía. Acaso piensas (o no te atreves a pensarlo) que te he traído conmigo para mirarte con libertad y sin prisas,

para que charlemos juntos a esa hora del crepúsculo y de la anochecida en que sólo se dice lo esencial; acaso para distraer tu mente y apartarla del recuerdo y hasta del amor de Claire. Es posible que todo esto sea cierto. Bueno: lo es, y no lo ignoras. Pero, además está lo de la ayuda (Torrente Ballester, 1998: 41).

Hay que subrayar que en esta novela, el narrador utiliza las técnicas y procedimientos de la metaficción o de la narración autoreflexiva, convirtiendo a los personajes históricos en ficticios. Se rompe la ilusión de la realidad y el relato ingresa en un mundo fantástico que niega incluso las huellas de Napoleón precisamente en esta novela. El modo en que tiene de dirigirse a Ariadna insistiendo sobre sus propósitos subraya esta metaficción:

Hoy, sin embargo, no pensaba fantasear sobre tu cuerpo: tema que vino sin querer, imágenes traídas por esas asociaciones azarosas que tan fácilmente explican el alma en sus movimientos y nos la ponen transparente y comprensible como la exposición de un teorema. (...). Hasta ahora nunca te he hablado del tiempo. Hoy necesito hacerlo ya... (...). No te he hablado del tiempo. Lo voy a hacer ahora... (Torrente Ballester, 1998: 41, 42).

Para seguir prologando su carta de amor y seguir contando sus cosas a Ariadna habla sobre su función de creación novelesca recordando Tristram Shandy:

No te marches aún. Deja que te retenga un poco más, y que te hable. ¿No ves que todavía lucen las llamas, y lucirán? Por el hecho de que se haya suspendido la visión del entierro así, de repente, sólo porque el viento haya soplado, no vayas a pensar que también yo he dejado de inventar. Lo que sucede, después de un breve lapso de silencio cerebral, no sabes cómo se queda de oscuro, de profundo, más bien de vacío, es que han mutado las imágenes igual cuando cambia el escenario en el teatro, y tras el primer acto viene el segundo, con un paisaje distinto. (Torrente Ballester, 1998: 333).

El narrador afirma en su carta a Ariadna que no hay una distinción entre pasado y presente.

Genaro J. Pérez (1983: 10) ha analizado la metaficción en esta novela y llega a la conclusión de que ha cobrado un tono sutil, original y audaz donde sólo el lector esmerado y cuidadoso podrá seguir el mítico hilo de Ariadna a través del laberinto de novela e historia que Torrente ha elaborado al construir esta nueva narración autoconsciente.

M<sup>a</sup> Dolores Troncoso Durán<sup>130</sup> habla en este sentido de la coincidencia entre el concepto de atemporalidad y simultaneidad de pasado, presente y futuro que el narrador asume en este viaje iniciático a través del fuego bajo las enseñanzas de Cagliostro:

Ni el pasado existe ni el futuro. Todo es presente, como bien advirtieron los teólogos cuando afirmaron que la vida entera de los hombres y del cosmos, eso que llamamos historia y de la que una buena parte está aún por acontecer, es pura actualidad en la mente. (...) La anulación del tiempo beneficia al espacio. La historia es una especie de paisaje con figuras, aunque prácticamente interminable. Lo que seguimos llamando el pasado, queda a la izquierda: enfrente, lo presente y el futuro a la derecha. El espacio es circular y giratorio” (Torrente Ballester, 1998: 48-49).

Aquí queda explicada la simultaneidad y la reducción del tiempo a una misma estancia ya que todo se sitúa en el mismo eje.

### 3.4) *Por el Empecinado y la Libertad* (2003) de Ignacio Merino

Ignacio Merino es un autor vallisoletano nacido en 1954. Licenciado en Filología Inglesa y aficionado a la historia desde su juventud, su carrera como novelista histórico comienza precisamente con este título sobre el Empecinado.

Recientemente, en marzo de 2009, Merino ha retrocedido hacia tiempos proto-históricos con *El druida celtíbero*, un libro que recrea la resistencia de los celtas en la Península Ibérica a las invasiones cartaginesas, una época como declara el autor “muy válida para la ficción” en el sentido en que es fácil dibujar en el texto el enfrentamiento entre protagonistas y antagonistas. Un invasor, el imperio romano, es el responsable de la destrucción de una cultura previa, la de los celtas, argumento que se encarna en el periplo de un joven druida tanto por los espacios geográficos como de su maduración personal. La novela ofrece también una lección de historia a nivel divulgativo, como suele ser habitual en este tipo de textos.

*Por el Empecinado y la libertad* retrata la vida y las aventuras del guerrillero burgalés en defensa de la patria. Supone este texto un nuevo acercamiento a la vida y al personaje del Empecinado, ya abordado con frecuencia en la novela. Participa del hibridismo característico del género histórico, y de la

---

<sup>130</sup> M<sup>a</sup> Dolores Troncoso Durán, “Valle Inclán, Torrente y la atemporalidad (a propósito de *La isla de los jacintos cortados*)” 101-110 en *Gonzalo Torrente Ballester*/ coord. Por Carmen Becerra, José Paulino Ayuso, Madrid, Universidad Complutense, 2001.

promiscuidad de la novela posmoderna con su señalada inclinación por la biografía novelada.

La novela abarca un periodo histórico desde 1793 hasta 1825, dividiéndose en cuatro partes que analizan los hechos históricos: la guerra de la Convención, la Guerra de la Independencia, y los comienzos del reinado de Fernando VII.

La primera parte aborda la derrota francesa bajo el mando de Godoy con la Guerra de la Convención. Es el primer enfrentamiento bélico en el que participa Juan Martín a sus dieciocho años. La segunda y la tercera parte se ocupan de la francesada en la que El Empecinado se involucró por completo y que concluyó con la capitulación de Napoleón y la llegada de Fernando VII, el Deseado. La cuarta parte abarca el reinado de Fernando VII, las represalias tomadas contra los liberales, y finaliza con el ahorcamiento público de Juan Martín Díez, alias El Empecinado, en la plaza pública de Nava de Roa (al sur de Burgos), el 18 de agosto de 1825.

La muerte del guerrillero, tal como la cuenta Merino, cuestiona la versión de Benito Pérez Galdós en los *Episodios Nacionales*, cuando afirma que el guerrillero murió de un disparo, cuando iba de camino al ahorcamiento. La versión interesada de Galdós, subraya la ficcionalidad de la novela, pero es, efectivamente, una modificación de la versión oficial e histórica que Merino prefiere. En su novela todos los capítulos llevan un epígrafe, alguna reflexión del Empecinado sobre el tema del capítulo (en boca de un narrador omnisciente que analiza la situación histórica determinada) y el relato de las actuaciones del Empecinado en las que se integra la participación de personajes ficticios, si bien la acción se sitúa en los lugares donde realmente combatió el guerrillero. Esta forma de hacer refleja la combinación de textos documentales con otros textos de completa creación.

El narrador insiste sobre el sentimiento patriótico del guerrillero que lucha para liberar la patria de la invasión extranjera. El protagonista es presentado como un hombre en busca de la justicia y de la libertad. Su presencia en el ejército regular no le satisface, por eso decide luchar por su cuenta, con sus propios medios.

Pero, además de novela histórica, *Por el Empecinado y la libertad* es una novela biográfica. Trata de presentar el personaje y la figura de uno de los guerrilleros más temidos, como un mártir del absolutismo, como héroe de la libertad, famoso por su respeto a la justicia y su honestidad. La victoria sobre los franceses, que el Empecinado y tantos otros héroes conocidos o anónimos lograron, queda eclipsada al final de la novela (y de la historia) por la supresión de la

Constitución. España entra nuevamente en otra contienda mucho más dolorosa, esta vez, entre los propios españoles. Como en las demás novelas que hablan de las partidas de los guerrilleros, destaca la figura del intelectual que es quien adoctrina al resto del grupo de las ideas por las que están luchando:

Otro voluntario tenía intrigado a todos. Era un hombre elegante de origen burgalés, licenciado en leyes, que había cambiado la toga por el trabuco para hacer valer la ley. Se llamaba Segundo Bermudo y fue el único que siempre recibía el título de “don”. Si la conversación de Sardina era nula, la de don Segundo era un fluir constante que dejaba a todos embobados por sus conocimientos. Lo que no sabía lo preguntaba y lo hacía de tal forma que cualquiera se sentía importante enseñándole (Merino, 2008: 177).

En los pueblos que atravesaba se iba encontrando viejas amistades, mujeres con las que tuvo pasiones de un día o relaciones más duraderas. Dos de ellas habían tenido un hijo de él. Dos críos de parecida edad a los que Juan besó con ternura lamentando no poder ocuparse de ellos. Aunque dejó a sus madres todo el dinero que pudo para asegurarles el porvenir (Merino, 2008: 288).

El narrador es omnisciente, pero emerge en el relato un narrador testigo por fragmentación del punto de vista del narrador principal que cede la palabra a un narrador testigo para que cuente en primera persona la historia. Este procedimiento tiene por efecto acentuar la verosimilitud del relato:

Perdonen que inmiscuya en el relato, una aparición que el autor de este relato no había previsto seguramente, pero ya saben, los guerrilleros no respetamos las reglas cuando nos empuja nuestro afán. Me parece bien la reconstrucción que está intentando hacer el escritor de la manera de ser de mi señor, el bravo Empecinado pero para mí que es demasiado libresco. El ha recogido información aquí y allá, ha escrito cosas verdaderas y ha imaginado otras. Bien está. Pero es difícil que llegue a saber la forma que tenía Juan Martín de influir sobre sus hombres, por ejemplo aquel gesto tan suyo de mover la cabeza hacia los lados con media sonrisa y mirando hacia abajo, al pomo de su montura para indicar no (Merino, 2008: 203-204).

Y ahora os abandono hermanos míos que recordar tantas cosas y relatar lo ocurrido cansa mucho cuando uno no es más que espíritu. Os dejo con el escritor hasta que haya descansado y logre acordarme de lo que sucedió después (Merino, 2008: 208).

Yo hermanos, me despido de vosotros y os dejo, ya que la etérea naturaleza de mi espíritu regresa al todo y apenas me quedan fuerzas para seguir inmiscuyéndome. Además la francesada toca a su fin y yo ya no tengo recuerdos más allá de entonces. Y si los tengo no quiero reavivarlos porque me escuecen demasiado (Merino, 2008: 280).

En estos pasajes el narrador se dirige al supuesto lector como hermano, familiar, para aclarar cosas que el narrador omnisciente (autor) no puede transcribir fielmente. Se pone así en duda la reescritura de la historia. Tratándose de una versión interesada, lo más importante es cuidar la imagen que el narrador

omnisciente quiere presentar a los supuestos lectores: el héroe fue víctima del sistema político de este momento, del egoísmo y de la envidia.

### 3.5) *El Emperador o el ojo del ciclón* (2001) de Baltasar Porcel Pujol

Escritor mallorquín, aficionado al catalán, Baltasar Porcel cultivó este idioma en la mayoría de sus novelas. Hay que subrayar que presidió el Instituto Catalán del Mediterráneo, por lo que se entiende perfectamente su afán de fomentarlo. Nacido en 1937 murió el 1 de julio de 2009 de un tumor cerebral. Colaboró mucho tiempo en el periódico *La Vanguardia* donde publicó una novela por entregas. En sus novelas trata del realismo mágico y de las personalidades individuales enfrentadas a los problemas existencialistas.

*El Emperador o el ojo del ciclón* consiguió de forma consecutiva, los premios de Ramón Lluch de Letras catalanas en 2001, de Serna d'Or, en 2002 y el Premio Mediterráneo a la mejor novela traducida al francés en 2003 con el título *Cabrera ou l'empereur des morts*. Al recibir en Francia este premio, Baltasar Porcel afirmó que había tratado con su obra de poner en conocimiento del lector lo que sufrieron los prisioneros:

Napoleón abandonó a esos soldados, que de 20000 hechos prisioneros en la batalla de Bailén quedaron 16000 y pico, y los demás murieron en circunstancias desastrosas. Yo no estoy con unos ni con otros, pues los españoles y los mallorquines fueron de una gran crueldad con ellos. Primero les metieron en Cádiz y luego en Cabrera, pero claro, Napoleón también los abandonó... Yo pongo aquí a Napoleón como el mito de la gran gloria que luego resulta que es una catástrofe gigantesca<sup>131</sup>.

La novela que nos ocupa se desarrolla en la isla de Cabrera, Mallorca y en Francia. El autor combina a la vez tres géneros de la narrativa histórica, policiaca y existencialista para conseguir esta obra. Aunque el final decepciona un poco (porque no se resuelve el enigma de la personalidad del protagonista), es una novela que suscita mucho interés y suspense contribuyendo a una lectura fácil. Eso responde también a la característica del momento que es buscar una forma de estimular el interés del lector.

Con el pretexto de un manuscrito encontrado, un narrador refiere las memorias del protagonista Honoré de Grapain, que fue recluido como preso en

---

<sup>131</sup> La entrevista fue recogida el 4 de junio de 2003 en la página web del diario *La Vanguardia* en la sección de Cultura. [www.lavanguardia.es](http://www.lavanguardia.es).

la isla de Cabrera, y desencantado de Napoleón, trata de que su experiencia atroz en la isla no quede en el olvido de sus compatriotas. El cuerpo central de la historia lo constituyen las memorias del viejo soldado francés, testigo de los hechos, y la denuncia de las atrocidades de las que el ser humano puede ser capaz para defender sus intereses y el honor de un país. Después de *Cabrera* de Jesús Fernández Santos, *El Emperador o el ojo del ciclón* es la primera novela sobre la historia de Cabrera que hemos podido encontrar y en la que se evocan también las atrocidades y horrores vividos por los prisioneros en aquella isla desierta. Aunque los narradores en estas dos novelas son de diferentes orígenes (en *Cabrera* se trata de un civil español y en *El Emperador o el ojo del ciclón* es un soldado francés), ambos denuncian las crueldades a las que puede llegar el ser humano para la supervivencia. Se pone a desnudo las crueldades tanto de los españoles como de los franceses.

Esta novela trata sobre las traumas y ambiciones del hombre, por eso se habla de carácter existencialista. Como afirma Porcel esta historia le sirvió para reflexionar sobre la condición humana y sobre el poder de una Francia que olvidó a sus héroes por el bien superior y la gloria del país<sup>132</sup>.

Formalmente esta novela entremezcla los parámetros de la novela histórica, policíaca y existencialista, y constituye una novela enigmática donde se establece un juego de desdoblamiento entre el narrador y el personaje principal. Como afirma Valentí Puig “La identidad del individuo se quiebra y desdobra como experiencia de lo histórico”<sup>133</sup>. Para ello el autor se sirve de tres registros del discurso para contar la historia: el epistolar, el dialogo y la narración.

Los escenarios muestran lugares distantes, desde Mallorca, Cabrera, París, los Pirineos, Córcega y Andalucía. El narrador alude a algunos personajes históricos como Napoleón, Josefina (la mujer de Napoleón), Sophie, la mujer del general Dupont y Dupont. También nos cuentan historias privadas o personales que de lejos o de cerca tuvieron influencia en el caso de la Guerra de la Independencia. Principalmente Napoleón es sometido a una labor de desmitificación, que se inicia con la derrota del ejército francés en Bailén, pero sobre todo la degradación de la imagen de aquel ejército imperial tan elogiado y pregonado en toda Europa.

---

<sup>132</sup> Hemeroteca del diario *ABC* del 1 de enero de 2001 p. 47 con motivo del Premio de Ramón Lluch para las Letras Catalanas con el título “Baltasar se alza con el Premio de las Letras Catalanes Ramón Lluch”.

<sup>133</sup> Diario *ABC* del 26. 01. 2001: 47.

En cuanto a la condición metaficcional, el proceso de confección del texto se resalta con el tópico del manuscrito encontrado, que refiere las memorias de Honoré, en varios tiempos: la época del encierro en Cabrera 1810-1814, la época de la escritura del manuscrito en 1849 y la época actual, que corresponde a la de la comprobación de dicho manuscrito. Por la lectura del manuscrito sabemos de los amores de Honoré con Magdalena en Mallorca, de los que es fruto un hijo al que conoce mucho tiempo después, en 1849, cuando regrese a la ciudad. Honoré se negará a reconocer a este hijo Damià, a pesar de que Damià es el vivo retrato de lo que él fue en 1810:

Pero creo que Magdalena, si la hubiese encontrado con vida al volver ahora a Alquiria Negra, me hubiese reconocido; con la edad me he vuelto gordo y sin duda fofo, las mejillas caídas, con escaso cabello y canoso. Mi verdadero yo físico, el antaño, el de las esperanzas y el amor de Magdalena en aquella lejana noche, es mi hijo quien hoy lo disfruta; es Damià, exacto retrato mío de entonces (Porcel, 2001: 42).

Al parecer Magdalena tenía una hermana gemela, Alodia, quien había tenido relación también con el general de la tropa de Honoré, Gérard de Fleury, un personaje aureolado de prestigio en este relato. Pero a pesar de todo Honoré de Grapain se sentirá culpable de haber mentido a su hijo diciéndole que Fleury era su padre, por lo que dejará Mallorca, esta vez para siempre, sin despedirse, con el mismo sigilo de la primera vez:

Y me marché como hice la última vez, de noche y en silencio. He salido de Alquiria Negra de puntillas, el carretero de la galera dormía bajo el vehículo, junto a los sesteaderos del ganado, fuera de la casa, el mulo atado a una rueda, lo he despertado y hemos partido (Porcel, 2001: 43).

Pero finalmente la novela crea la duda sobre lo narrado. Alodia, la hermana gemela de Magdalena desaparece sin más de la vida del supuesto narrador Honoré de Grapain. Por otra parte, el prólogo nos informa de que entre los nombres de los fallecidos en la isla de Cabrera, aparece el de Grapain, por lo que se baraja la posibilidad de que sea quizá Gérard quien haya usurpado la identidad de Grapain para escapar de la venganza de las atrocidades que cometió durante la Guerra de la Independencia en España. Los personajes que sobrevivieron a aquel holocausto son el resultado de los acontecimientos vividos en la isla. Alodia se ha convertido en un ser extraño, misterioso, lo que despierta los celos del narrador que piensa que ella tiene un amante. Gérard de Fleury se ha



transformado en un sicario de las causas de algunos políticos españoles. Al concluir la novela no sabemos qué ha sido del narrador. Aunque el narrador actual lleve a cabo una investigación sobre el manuscrito tampoco obtendrá más información que el mero dato de saber dónde vivió Grapain mientras redactaba sus memorias. Cuando el supuesto Honoré de Grapain escribe sus memorias, Luis Napoleón acaba de llegar al poder en Francia e intenta establecer la misma política que su tío Napoleón Bonaparte. Manda arrestar al sobrino de Chateaubriand, Alexis de Tocqueville (que es quien encargó la redacción de la historia de Cabrera), a la mujer del general Dupont y a Honoré, el supuesto escritor. Luis Napoleón quiere impedir la publicación de dichas memorias porque echarían por tierra el crédito del Emperador Napoleón y el suyo propio. Y, además, pone todo su esfuerzo en apropiarse del supuesto botín escondido por Dupont tras la derrota de Bailén. Todos estos cabos quedan sin enlazar, lo que nos lleva a concluir que quizá el escritor proyectaba una segunda parte de esta memoria que podría haber dado a conocer si no hubiese fallecido.

### 3.6) *El secreto del rey cautivo* (2005) de Antonio Gómez Rufo

El escritor madrileño Antonio Gómez Rufo es Licenciado en Derecho por la Universidad Complutense. Después de un año de trabajo en el bufete de abogados de Raúl Morodo, se incorporó en 1979 a la Filmoteca española y comenzó su carrera de escritor publicando una biografía de Karl Marx y el ensayo *Ecología y Constitución*. Ha sido fundador de numerosas asociaciones culturales y de debate vinculadas con la extrema izquierda.

En 1983 entra en la literatura con el libro relatos, *Ópera 5* y *El último verano de la familia Manela*, la novela *El último goliardo*, finalista del Premio de Literatura Erótica de la editorial Tusquets, “*La Sonrisa Vertical*” y sus asiduas colaboraciones en el periódico *El País*.

Entre 1987 y 1992 publica *Así es Madrid*; *Natalia*; *Los ensayos de Madrid*, *Bajos fondos* y *Juegos eróticos de salón*; el cuento infantil *El cazador de nubes* y la novela *El carnaval perpetuo*. De esos años datan también las novelas *El Club de los Osos Traviesos* (Espasa) y *Aguas tranquilas, aguas profundas* (Grupo Libro). La novela histórica *La leyenda del falso traidor*, sobre Julio César, fue publicada en 1994. Gómez Rufo es Vicepresidente de la Asociación Colegial de Escritores de España (ACE) y destacado como miembro y colaborador de varios medios literarios y periodísticos.

Con *El secreto del rey cautivo*, obtuvo el Premio de Novela Fernando Lara 2005.

*El secreto del rey cautivo* es una novela de aventuras y de amor ambientada en la España de 1808 y que pretende ser un homenaje a los héroes anónimos que lucharon por la Independencia.

La historia comienza el Dos de mayo, cuando el capitán Zamorano recibe el encargo, tras la muerte de Manuela Malasaña, de llevar al general Díaz Porlier una misteriosa bolsa. En compañía de un preso, Sártenes, librado de la cárcel para incorporarse al combate, y de una amiga de Manuela Malasaña, Teresa, los personajes viajarán con la bolsa que contiene las claves para rescatar el tesoro de Fernando VII, quien lo ocultó antes de salir hacia Bayona. Aquellos que escondieron el tesoro fueron después asesinados, de modo que el secreto de Fernando VII, el secreto del tesoro, deja su última pista en las manos del capitán Zamorano, quien formará con sus compañeros una partida de guerrilleros para recuperarlo.

En su búsqueda, se toparán con un grupo de judíos, liderados por el maestro Ezequiel. La trama se diversifica en intrigas políticas, amorosas y aventuras pasionales.

De esta novela, ha dicho la crítica que pinta vigorosos frescos de tono goyesco.

Toda la crítica ha sido casi unánime en cuanto al *Secreto del rey cautivo* elogiando su modo de hacer historia divirtiéndolo. En efecto, además de los elementos históricos referentes a la historia de la Guerra de la Independencia, la novela se vale de otros procedimientos para relatar su historia, y el espíritu folletinesco entretiene al lector sin olvidar el interés comercial.

Ricardo Senabre<sup>134</sup> calificaba esta novela de comercial, una obra demasiado cercana a los relatos de corte popular y de cierta literatura de quiosco: “*El secreto del rey cautivo* reúne los requisitos necesarios para alcanzar cierto éxito comercial: es una novela con premio, se une a la moda de la narración histórica –sus acciones se sitúan en plena Guerra de la Independencia, durante la ocupación de España por las tropas napoleónicas– y se desarrolla según el modelo de una novela de aventuras con todas sus características, como los desplazamientos de lugar, los escenarios cambiantes, la exaltación de sentimientos

---

<sup>134</sup> Ricardo Senabre, “El Cultural”, diario *El Mundo*, 30 de junio de 2005.

y pasiones –la amistad, el patriotismo, los celos, etc.–, las acciones arriesgadas y peligrosas o la conversión de los personajes en héroes ejemplares”.

Ángeles Caso<sup>135</sup> encuadra la novela dentro del género de aventuras (la búsqueda del tesoro, la relación amorosa entre el protagonista y Teresa, la amiga de Manuela Malasaña) pero también como novela histórica (elementos históricos, el ambiente y las costumbres) o novela de contenido (la lucha del pueblo por su libertad).

José María Pozuelo Yvancos<sup>136</sup> relaciona la primera parte de esta novela con los *Episodios Nacionales*, debido al patriotismo de los personajes y del pueblo y del aspecto episódico (la búsqueda) aunque reconoce que es una novela de consumo.

Ernesto Ayala<sup>137</sup> aborda la interpretación del texto en el mismo sentido corroborando la semejanza de dicha novela con los *Episodios Nacionales* “Va a ser muy difícil que los lectores de *El secreto del rey cautivo*, no reparen en Benito Pérez Galdós. Muy difícil que no la asocien a *La corte de Carlos IV*, a *Bailén*, a *El diecinueve de marzo y el Dos de mayo*, a *Gerona*. Porque, de alguna manera, Antonio Gómez Rufo reúne en su novela indicios de que las ha leído, lo cual no significa que haya considerado necesario huir de toda odiosa comparación”.

Otro planteamiento hecho acerca de la novela es el de Marta López-Luaces<sup>138</sup> cuando cuestiona el derecho a la invasión por parte de los franceses. Compara al pueblo levantado en armas contra Napoleón en *El secreto del rey cautivo* con el pueblo iraquí, invadido por los Estados Unidos, en 2003, con el pretexto de instaurar la democracia:

El centro de la novela de Antonio Gómez Rufo, *El Secreto del Rey Cautivo*, gira alrededor de una problemática tan antigua como contemporánea: ¿Se puede justificar una invasión? “El triunfo de José Bonaparte habría podido inaugurar una era de reformas en España. “Pero aun cuando los nuevos valores sociales y políticos podían ser beneficiosos para el país, el pueblo español no aceptará al nuevo rey y se rebelará contra la ocupación francesa.

Aunque su autor afirma haber concebido su novela después del comienzo de la guerra de Irak en 2003, la novela retrata bien esa contienda, con el decorado

---

<sup>135</sup> Crítica recogida en el blog del escritor.

<sup>136</sup> José María Pozuelo Yvancos, “ABC de las Letras”, Diario *ABC*, 20 de agosto de 2005

<sup>137</sup> Ernesto Ayala, “Babelia”, Diario *El País*, 17 de septiembre de 2005.

<sup>138</sup> Marta López –Luaces, University, New York, octubre de 2005.

de la Guerra de la Independencia y se centra en mostrar la desilusión y el desencanto de unos patriotas víctimas del poder absoluto. De modo inconsciente la invasión de Irak por los EEUU en 2003 hace tomar otro color a los hechos del pasado, “¿Una invasión es válida si se llevan unos ideales políticos justos al país invadido?” La pregunta queda sin respuesta en esta novela.

El lector va vislumbrando que cada uno de estos personajes representa uno de los sujetos históricos que tomarán voz con la modernidad —la burguesía, la clase baja y la mujer—. Según parece querer decirnos Rufo, “porque esos mismos sujetos fueron incapaces de resolver el conflicto entre sus sentimientos nacionalistas y los cambios que venían impuestos desde afuera. Gómez Rufo toma un asunto de la historia española y lo universaliza. Nos enfrenta así el autor con la pregunta de si es posible y válida la modernización abrupta de un país cuando ésta se realiza por medios ilegítimos.”

Juan Ángel Juristo<sup>139</sup> cree que esta novela universaliza el tema del derecho a la libertad a través de la mera representación de la Guerra de la Independencia y la compara a novelas de Pérez Galdós y Pérez Reverte en este hecho de “pergeñar una intrahistoria, como diría Unamuno”.

En definitiva el texto ha sido objeto de muchas reseñas y opiniones. Nos preguntamos si se debe a la obtención del Premio Fernando Larra de 2005 o porque el autor establece una analogía con la invasión de Irak que era de actualidad.

Además de estas observaciones, puede decirse que el protagonista, el capitán Zamorano y su escudero Sartenes, nos recuerdan las aventuras de Don Quijote y Sancho Panza en esta búsqueda de lo ideal (aquí se trata del tesoro). Los dos personajes de la actual novela también tienen una misión que cumplir. En esta misión entra en juego los guerrilleros. Esta búsqueda alentará el interés del lector ya que el camino para encontrar el tesoro está repleto de peligros.

### 3.7) *Memorias del guerrillero con dos cabezas* (2008) de Francisco Galván Olalla

El escritor y periodista madrileño Francisco Galván Olalla (1959) es Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense y trabaja desde 1979 en la Agencia EFE. Su primera novela, *Las esmeraldas de Cortés*, la publicó en 2000, y fue finalista del Premio ‘Felipe Trigo’ en Villanueva

---

<sup>139</sup> Juan Ángel Juristo, Revista “La Clave”, octubre de 2005.

de la Serena (Badajoz). Un año después ganaba el premio 'Diablo Cojuelo de Novela Picaresca' con *El rabo del diablo*. En 2002 obtenía el Premio 'Ateneo-Ciudad de Valladolid' por su novela *Cuando el cielo se caiga* en la que refería la angustia de los madrileños cuando la toma de la ciudad, en la guerra civil de 1936, era inminente. Como declaraba el autor en esta ocasión: "Lo que subyace en toda la novela es esa cuestión metafísica que siempre nos hemos planteado alguna vez: ¿qué haríamos sin nos anunciaran que nos quedan unas pocas semanas de vida?". Un jurado compuesto por Ramón Pernas, Aurora Vilorio, José Ramón Anido y Elena Santiago elogió unánimemente la exactitud de su documentación histórica. En 2008 Galván acometió la otra Guerra, tema de actualidad, dada la celebración del centenario, *Memorias del guerrillero con dos cabezas*. Recientemente, marzo de 2010, Galván recibió el IV el Premio 'Ateneo de Sevilla de Novela Histórica' por su obra *Retorno a Vulturia*, una novela de aventuras y suspense sobre la llegada a la península de los visigodos, novela en la que recupera personajes y temas de una novela publicada en 2005 *De buitres y lobos*.

*Memorias del guerrillero con dos cabezas* refiere la historia de un periodista español enviado a México para recoger un paquete que debe ser transportado a España y que encierra, ni más ni menos, que la calavera del pintor español Diego Velázquez. Pero antes, el periodista acude a entrevistarse con Don Leandro Honrubia Xicotepec, el cual, por razones de salud, no podrá acudir a la cita, y será su esposa quien le remita el manuscrito de las memorias de Don Leandro. En él, se explica la razón por la que la calavera ha ido a parar a manos de Don Leandro. El periodista lee las memorias en una sola noche, la del 27 al 28 de marzo de 1862, y esta narración resume 8 años de historia:

Amanecía cuando acabé el grueso tomo. Miré a través del gran ventanal y advertí casi con sorpresa que la luz del alba, que bañaba el patio de la finca con su uniformadora luz lechosa, permitía contemplar ya los lejanos cerros de poniente. Se me había pasado la noche volando, absorto en la lectura de las memorias de don Leandro (Galván, 2008: 541)

En este manuscrito, Don Leandro cuenta sus peripecias y aventuras en Nueva España, Francia, España e Inglaterra de 1807 a 1815. La novela abarca casi todos los acontecimientos de la Guerra de la Independencia, desde el motín de Aranjuez, fecha en que el protagonista aterriza en Madrid y es presentado al pintor Francisco de Goya, hasta la Guerra de la Independencia en Méjico. El motivo del viaje de Don Leandro es, precisamente, una estancia de aprendizaje al lado de Goya. La novela de Galván se moverá, pues, entre dos géneros, el histórico, y la

*Kunstleroman* o novela de artista, con el detalle de obras, lenguajes, técnicas, ambientes. El propósito declarado de Galván en su novela es apartarse del espíritu patriótico del “Dos de mayo”.

La historia desarrolla una iniciación artística y amorosa, entre el protagonista y la hermosa Azucena y concluye con la protección y veneración de los restos mortales del pintor Velázquez. De hecho, son varios los personajes históricos convocados en la trama, el rey moderno y solícito que promueve la modernización de Madrid, José Bonaparte, el padre adoptivo del mestizo indio llegado de México sin familia y sin más recursos que habilidades pintorescas, Francisco de Goya. Declara el protagonista a este propósito:

Goya fue extremadamente amable conmigo y, después de darle las gracias por su providencial intervención, rechazó con energía mi promesa de devolverle el dinero. Pero me instó a que me recuperara pronto para volver al trabajo (Galván, 2008: 187)

Goya presenta a Leandro como un gran pintor con muchas capacidades y habilidades. “Vea usted—le dijo a Azucena con afectación—un auténtico Velázquez pintado por Leandro Honrubia. Ni yo mismo sabría decir que es una copia si no lo supiera” (Galván, 2008: 101)

Francisco Galván no olvida mencionar los hitos característicos. El motín de Aranjuez, levantado casi al llegar el protagonista de Nueva España. El abucheo de Joaquín Murat, el Dos de mayo, la huida de José Bonaparte de Madrid después de la derrota del ejército francés en Bailén, la revancha de Napoleón y la vuelta de José Bonaparte a Madrid. Sin embargo, todos estos acontecimientos históricos quedan como en sordina ante el peso de las aventuras del protagonista, en especial su historia amorosa con la actriz Azucena, las traiciones y múltiples secuestros sufridos por Leandro, episodios que no siempre guardan relación con el tema histórico de la Guerra.

En definitiva, más que una novela histórica, estamos ante una historia de amor, aventura y suspense, ambientada en el escenario de la Guerra de la Independencia. La novela de Galván puede encajar en cualquier historia, es decir en una historia de amor de elementos culturalistas. La alusión a los tópicos, la descripción de Madrid, de sus calles y edificios, de las costumbres de sus ciudadanos, sirven para situarnos en el tiempo y en el espacio, es decir, la época. Asistimos a toda una clase de pintura en el taller de Francisco Goya en la calle Desengaño, vemos sus cuadros y escuchamos sus teorías. Pero el tema de la Guerra resulta un mero decorado, quizá porque Don Leandro no es ni francés ni

español, y su visión, por tanto, aparece distanciada. Su preocupación no es la Guerra de la Independencia, ni el problema cultural, ni la identidad española, ni la modernización. El protagonista se ve envuelto en la historia de un crimen cuando quiere rescatar los restos mortales de Velázquez de la iglesia que José Bonaparte quiere reformar y acaba integrándose en la partida del guerrillero de Navarra, Xavier Mina:

Cruchaga nos llamó ante la presencia de Mina y nos presentó con mucha amabilidad. Durante la última semana habíamos convivido mucho y Goyo nos había tomado gran aprecio a los tres (Cruchaga y Goyo son el mismo personaje; un guerrillero de la partida de Xavier Mina).

Me sorprendió que un hombre tan joven, más que yo pues tenía veintiún años por aquel entonces, fuera el jefe indispensable de la partida más temible que operaba en España. Bien podría haber formado parte de nuestro grupo en Madrid, aunque el navarro era menos alocado y más reflexivo y maduro que la mayoría de nosotros.

Era delgado y no muy alto. Su aspecto era corriente y no destacaba por ninguna de sus facciones. Se le notaba curtido por la vida al aire libre y solo el brillo de sus ojos hacía prever que se trataba de un hombre tenaz y aguerrido, (Galván, 2008: 305).

También Leandro participará en la reacción anti-francesa y en la persecución de los abusos que perpetrán los afrancesados, entre ellos, las aleatorias delaciones, con las que se procuran ajustar viejas cuentas pendientes. Es lo que sucede con Óscar Oliveira, que hasta el final de la historia vivirá solo para vengarse de Leandro por un asunto de amores. Y finalmente Leandro no tendrá más opción que la de matar a Oliveira, quien ha matado a su amigo. Es el momento que aprovecha el narrador para rendir homenaje al guerrillero Xavier Mina, fusilado en México por defender los valores liberales.

La aventura vestida de elementos históricos es coloreada con el tinte local, evocando problemas universales sobre la convivencia, en los que no se entra a fondo, pero de los que se dan valiosas informaciones; como decir, por ejemplo, que Francisco Goya fue chantajeado por Oscar Oliveira, y como pintar al artista angustiado por la matanza del coronel Trebouchet. Pero, como se ha dicho, esta novela no busca una fiel representación de la Guerra de la Independencia sino más bien la memoria de algunos personajes históricos.

Narrativamente hablando, la novela adopta una forma memorialística. Comienza con un prólogo, y termina con un epílogo. El tiempo del relato es el año 1862, fecha que no es gratuita. En efecto, el 5 de mayo de 1862, Francia fue derrotada por el ejército mexicano bajo el mando del general Ignacio Zaragoza. La historia se repite con los mismos actores como en la Guerra de la Independencia de 1808-1814 pero, esta vez con otro protagonista, México. Francia, España y

Reino Unido, están unidos para defender sus intereses en Nueva España. Pero finalmente Francia quedará sola en la batalla, cuando España y Reino Unido se dejen convencer por el presidente Benito Juárez. La derrota de Francia frente al ejército mejicano, pobremente equipado y sin gran entrenamiento, recuerda la derrota del ejército francés en Bailén. El protagonista Don Leandro, ya viejo, opina en el prólogo sobre este asunto, cuando el segundo narrador de la historia, el periodista, le visita en su lecho de muerte:

—Ya han comenzado las conversaciones —me dijo— y muy probablemente España e Inglaterra encuentren satisfactorias las explicaciones del Gobierno, pero Francia, siempre soberbia, tiene otros planes. No le interesa el pago de la deuda. A Luis Napoleón, como anteriormente a su tío Bonaparte, le interesa más el afán imperialista y, bajo la excusa de contrarrestar el creciente peso de los Estados Unidos del Norte, apoyará a los conservadores que desean derrocar a Juárez. Nos vemos abocados a una guerra y si no, al tiempo, joven amigo (Galván, 2008: 15)

Si la historia comenzó en Nueva España, cierra el círculo —terminando en el mismo país— con la muerte del protagonista. La calavera del pintor Velázquez vuelve a Madrid. La técnica del manuscrito encontrado permite suponer que quizá exista un segundo tomo de este texto, (el que no tardará en publicar, seguramente, Francisco Galván). A lo largo de una extensa retrospectiva, en un vaivén constante, la extensa novela se digiere fácilmente por las acciones de sus personajes, y el dinamismo de la acción.

Como una nueva edición de la novela romántica el héroe superará todos los obstáculos y hará de portavoz de los valores morales de la sociedad. Incluso los franceses acabarán por apreciar a Don Leandro, un hombre sabio y pacífico que solo busca rescatar la cultura y favorecer la convivencia. Los personajes históricos se convierten en literarios, la novela ingresa en el género policíaco, y se reproduce el proceso de la lectura en el que se recibe la ficción ya escrita, es decir, se recurre a un procedimiento metaficcional. Por otra parte, y como suele ser frecuente en muchas novelas, la historia es narrada desde la primera persona, aunque por un personaje ficcional no histórico.

La novela de Galván imparte una lección sobre la virtud, sobre la libertad. Como subraya el propio escritor en su blog, es la misma historia de la guerra de Irak. En efecto, igual que los americanos, los franceses invadieron España a la fuerza en el principio del siglo XIX. Los españoles tuvieron que luchar con todas sus fuerzas para expulsar a estos invasores.



Los que promovieron la inserción de los valores liberales de la Revolución Francesa se lamentaron de sus propios objetivos una vez entraron las tropas francesas en España.

### 3.8) *La guerrillera apasionada* (2008) de Juanjo Sánchez Arreseigor

Licenciado en Historia por la universidad de Deusto, con especialidad en temas islámicos, Juanjo Sánchez Arreseigor colabora habitualmente en las páginas de opinión del diario *El Correo Digital* y en otros medios de prensa, radio y televisión. Ha escrito mucho y sobre temas variados, desde la ciencia ficción a la Guerra de la Independencia. Ha participado en el congreso de la Universidad Pública de Navarra, celebrado en 2007, “Guerra, sociedad y política, 1808-1814” con una ponencia directamente relacionada con lo que más tarde constituye el objeto de su novela, es decir el papel de las mujeres durante la Guerra de la Independencia y que tiene por título, *La guerrillera apasionada*, publicada en 2008 por Nabla editorial.

Ambientada en la época de la Guerra de la Independencia, la novela retrata la vida y las aventuras de los guerrilleros en el País Vasco en cuyas partidas luchan también las mujeres. La pelea cuerpo a cuerpo, al principio de la novela un juego infantil, se transformará con la llegada de los franceses, en un ejercicio diario para salvar el país, las mujeres, también se servirán del arma de su encanto femenino para el mismo objetivo.

Protagonizan la historia Begoña de Campaña, una plebeya y Nicolás Derrochea, un noble aristócrata, separados por la diferencia de posición social, a pesar de un amor que está a punto de dar el fruto con un hijo. Al comenzar la novela, Begoña y Nicolás se odiaban, pero a lo largo del relato ese odio se irá transformando en amor apasionado y la novela, también, en la crónica rosa de una aventura sentimental. El narrador aprovechará las vicisitudes de la pareja para retratar las costumbres y la vida diaria en el País Vasco.

La acción de la novela dura lo mismo que la guerra y la capitulación, desde sus preliminares en 1807 a la firma de la paz en 1814. A lo largo de la trama, el novelista recrea su provincia natal, y detalla minuciosamente la acción de los guerrilleros en las diferentes comarcas. Los personajes históricos son los habituales: José Bonaparte, Wellington, Espoz y Mina, el marqués de Montehermoso.

El relato se organiza en diez capítulos que conduce un narrador omnisciente. La novela rinde tributo a las mujeres que participaron en la Guerra, y se carga de los argumentos favoritos de la narrativa actual, la liberación de la mujer de las barreras que le impiden la visibilidad y un puesto de responsabilidad en la sociedad española. Una de ellas es María Felipa, aventura de una noche para el rey José Bonaparte, a la que el autor presenta como una mujer emprendedora que sabe aprovechar la coyuntura y la recompensa de sus servicios para prepararse un futuro.

El narrador no toma partido en ningún caso por las acciones de los personajes ni ofrece otra perspectiva que la de limitarse a contar, por no decir cínica, ya que parece aprobar el negocio de María Felipa. Sin grandes escrúpulos la guerrillera María Felipa se servirá tanto de los franceses como de los patriotas hasta encontrar la muerte en un duelo con Begoña. María Felipa es un personaje poco fundamentado, cuya avidez por el dinero no acaba de comprenderse y cuya verdadera motivación, el despecho por el modo en que las otras mujeres la desprecian por su deshonor, no acaba de encajar totalmente con su ansia por el dinero.

Esta novela confirma la preocupación o más bien la reflexión que el autor hizo sobre el papel de la mujer durante la Guerra de la Independencia en el Congreso Internacional sobre la Guerra de la Independencia, celebrado en Tudela (en noviembre de 2007) por la Universidad Pública de Navarra.

Las mujeres, como afirmará Pello, uno de los personajes guerrilleros, no están hechas para la guerra. Pero la guerra fue para las mujeres la gran ocasión para su emancipación, el pretexto para una colaboración mixta en los frentes, para la participación en las Juntas Supremas, en la preparación de un futuro nacional. El autor también aprovecha para la reivindicación de los derechos del pueblo vasco frente al gobierno central, detallando el sistema de los fueros. Quizá más que la personalidad de los guerrilleros vascos le interesa mostrar su aportación durante la Guerra de la Independencia.

La trama amorosa que organiza el relato tiene final feliz después de todas las desventuras de Begoña a manos de la traidora María Felipa. Pero no puede decirse lo mismo de la trama histórica. Fernando VII sorprende a los guerrilleros con la abolición de la constitución y la restauración del régimen absolutista. Concluye el relato Arreseigor con una declaración de fuentes que certifican la verosimilitud de lo narrado por una voz ecuánime, que no juzga ni valora los hechos sino tan solo los expone con la supuesta objetividad de lo ocurrido.

Encontramos de nuevo en esta novela la predilección por la historia local, por la mujer combatiente, imagen de la emancipación, y la elucidación de fuentes que tratan de dar verosimilitud a lo que no lo necesita, ya que el grueso de la historia lo compone un romance amoroso.

### 3.9) *La artillera* (2008) de Ángeles de Irisarri

Ángeles Irisarri es Licenciada en Filosofía y Letras por la universidad de Zaragoza. Premio de Novela Histórica “Alfonso X el Sabio” (2005) por su novela *Romance de ciego*. Ha recibido otros premios de Cuentos y de Novela femenina. Esta es una de las principales características de sus novelas, el protagonismo de los personajes femeninos y la predilección por la época medieval como escenario de sus argumentos. Estilísticamente opta por un cierto toque arcaísta, un lenguaje elaborado, y un fino sentido del humor, todo ello sazonado por diversos toques de fantasía e ingenuidad.

Subtitulada significativamente *La lucha en España por la libertad, la Artillera* recrea el sitio de Zaragoza tal como lo viven y protagonizan diez mujeres de distintas características y diferentes clases sociales: la condesa Bureta (Consolación Azlor) la madre superiora Rafols, María Agustína, las dos hermanas catalanas, Quimeta y Agustina de Aragón, cuyos maridos están combatiendo en otra localidad, las dos prostitutas Matilda y Marica, María Lostal, la vinatera con tres hijos, la señora Casta, viuda con su hijo Pablos y Manuela Sancho, soltera en busca de novio. En palabras de la escritora:

Son diez mujeres, siete son reales y las otras tres inventadas, con nombre y apellido, no vamos a decir que fueron las primeras mujeres que participaron en una guerra, porque no es así, porque hubo mucho que participaron del mismo modo que estas, primero dedicándose al trabajo de avituallamiento, y después mujeres que cuando se murieron los hombres cogieron las armas, lo que pasa es que no ha quedado el nombre y de estas sí. Nos ha quedado el nombre, las gestas que hicieron y las condecoraciones que recibieron y de Agustina de Aragón nos ha quedado bastante más, es la heroína de España por antonomasia, es la primera en todo el ejército español. (Entrevista, Marta Martínez Tato, Telva.com).

La narración, omnisciente, detalla el modo en que cada una de estas mujeres busca oponerse a la invasión, y a la vez, recrea el modo de vida en España, a comienzos del siglo XIX, optando por la representación del costumbrismo. La novela, También, pretende en la línea de la moda actual, prestar homenaje a las mujeres, y realzar su valor y su coraje en circunstancias adversas. La mujer,

además de ocuparse de la educación de los hijos y el trabajo en la casa, toma las riendas del hogar mientras el esposo está en la guerra, y lo hace con valentía e inteligencia. Todas las mujeres se ocupan además de los heridos y de los enfermos.

El general Palafox llega a Zaragoza, que ha sido bombardeada de modo implacable y ha perdido a muchos hombres. El pueblo bordea la desesperación y la aparición de Palafox renueva la confianza de los combatientes. En Palafox y en la Virgen del Pilar se ponen las últimas esperanzas. Pero las acciones del general, vitoreado por el pueblo, dejan mucho que desear, aunque la historia lo presente como un héroe absoluto. Por eso la novela de Irisarri atribuye el heroísmo principal del sitio a las mujeres, comenzando por Agustina de Aragón, hermana de Quimeta, que en un arrebato de cólera dispara el cañón contra los franceses a punto de entrar en la ciudad y les hace retroceder. Este disparo produce muchas bajas y es decisivo para la moral de los combatientes. Agustina será vitoreada y felicitada por todo el mundo por este acto heroico que el narrador alude en casi quince páginas, (207-221) y que da título a la novela.

El relato es lineal, abarca desde el primer sitio hasta el segundo cuando los franceses después de muchos esfuerzos consiguen tomar la ciudad. La novela se compone de 20 capítulos de 550 páginas.

El capítulo 1 a 12 trata del primer asedio con la victoria de los españoles. Del 13 al 15 relata la tregua y las celebraciones ya que los franceses han huido. El segundo asedio abarca los capítulos 16 a 19 que se terminará con la victoria de los franceses y el capítulo 20 hace una especie de recapitulación.

El narrador describe los combates, pero sólo desde la perspectiva de Zaragoza, como se dice, “muro adentro”, desde la ciudad. Hay muchos muertos, muchos abusos y ajusticiamientos. Y la óptica de los franceses se pinta a través del relato de la madre Rafols cuando, con su carro se adentra en el campamento de los franceses para buscar a los locos (Irisarri, 2008: 295-299).

La forma de expresión en estas páginas traduce la situación de caos: la emoción, frases largas, estilo indirecto libre, construcciones informales. A lo largo de la novela el narrador trata de un mundo, una cultura, un punto de vista, la descripción pintoresca y costumbrista de un pueblo, detallando sus costumbres, y hablando de los intereses femeninos<sup>140</sup>.

<sup>140</sup>

La toilette de las mujeres, por ejemplo, reiterada frecuentemente: “Mientras Marica se lavaba la cara y los brazos en una aljofaina Matilda le hizo la cama” (2008: 35), “Casta Álvarez, la de la

Como procedimiento que contribuye a lo que los románticos llamaban el “color local” se entienden en el mismo sentido las referencias a las costumbres sociales (la petición de mano, por ejemplo<sup>141</sup>) los hábitos gastronómicos<sup>142</sup>, etc... En el mismo sentido actúan los eufemismos que revelan una mentalidad popular, el tono pudoroso a la hora de nombrar cosas o acciones: el sexo masculino, “las partes de varón”, “las partes de abajo”, hacer el amor por “yacer”, “Lo primero es comer y luego yacer” o en otra forma “se encerró en el dormitorio con su marido”, “Volvió a acudir al llamado de su marido, pues que le corría prisa otra vez”, “urgencias de varones”, la menstruación de la mujer, “... era que como estaba en edad fértil, había empezado a sentir lo que nota cualquier mujer cada veintiocho días, más o menos, que le estaba bajando la “enfermedad” y, por esas vergüenzas que de repente, le viene a la juventud, o porque ella, María era excesivamente pudorosa, no se atrevía ni a cantearse, no se llevara ya la saya manchada” (Irisarri, 2008: 48).

El pudor es algo profundamente zaragozano. Esto es lo que mantiene a Matilda y Marica, las prostitutas que no pueden tratar con otras mujeres dignas, lo que las mantendrá aisladas durante el primer asedio de la ciudad. También la fama de la heroína de Aragón, Agustina, se verá manchada por el imprudente paso de bailar con el capitán Talarbe, y le traerá enormes dificultades:

---

calle de predicadores, se levantó antes que el sol. Se lavó manos y cara en una aljofaina” (2008: 36), “Agustina y Quimeta, después de desayunarse, barrieron un poco la casa, pasaron una gamuza por los muebles, arrojaron a la calle el contenido de los orinales y como estaban de limpieza, decidieron hacer la colada” (2008: 38), “La condesa de Bureta abrió los ojos... Se sentó en la cama, se lavó las manos y la cara, se secó con un lienzo y ayudó a acomodar la bandeja” (2008: 44) “Mientras su mujer y su cuñada se lavaban en una palangana, vaciaban los orinales en la calle al aviso de “agua va”” (2008: 94).

<sup>141</sup> “Estaba Manuela Sancho trajinando en la cocina, fregando en una poza las vajillas de la comida, cuando a su puerta llamó una alcahueta y pidió hablar con su madre. Se presentó la dueña sin subterfugios, sin vender encajes ni frutas, como a menudo entraban las celestinas en las casas y, además fue directamente al grano. Dijo venir de parte del tío Andrés, el rico labrador de Miraflores. La madre, en cuanto se enteró, sacó de la alacena un frasco de moscatel, le dio asiento en la mesa de camilla y allí estuvieron las dos, vaso va vaso viene, amigadas incluso, tratando de convencer a la moza de que Manuel el hijo del tío Andrés, era mejor partido que Franchó y que la cuestión de los dineros era negocio muy a considerar y lo que decir” (Irisarri, 2008: 110-111).

<sup>142</sup> “Con hambre también por eso su madre le sirvió las patatas de la olla y un buen trozo de tocino y, al verlo con tan buena gana, le cortó otra rebanada de pan, le echó una chorrada de aceite y un poco de azúcar, mientras el crío la miraba agradecido y se comía con voracidad (Irisarri, 2008: 155) (...). La madre de Manuela Sancho tal vez porque no tenía otra vianda o porque no quiso que se lo comieran los franceses, mató un capón y lo guisó con tomate y cebolla, con lo cual la moza se encontró con una fiesta al regresar a su casa de noche, a más de saciar su hambre- las penas con pan son menos...” (Irisarri, 2008: 263).

Y aunque era de noche oscura y escasa la luz de las velas, lo de que la Artillera había bailado cuatro boleros seguidos con el mismo hombre trascendió y fue muy comentado entre las mujeres de la fuente del Portillo. Quizá por tratarse de la heroína, quizá porque el militar era hombre complejo, y muy galano, o porque alguna de aquellas dueñas tenía imaginación acalorada o porque todas eran alparceras y había más tiempo para comadrear o porque hasta la fecha, ninguna se había extrañado de que las féminas danzaran con desconocidos y todas lo habían hecho cuando se lo habían pedido. En virtud de que como ya se dijo, la guerra había acercado mucho más a los dos sexos, pues que ellas durante los dos meses y un día de asedio habían luchado con ellos (Irisarri, 2008: 339).

Después de tantas alabanzas, también Agustina se verá calumniada y rechazada. Sus amigas susurran detrás, incluso su hermana Quimeta la abandona con el pretexto de reunirse con su marido, pero es realmente porque siente celos de Agustina, a los que han colaborado las insidias de su marido como su cuñado (marido de Quimeta) quien se queja:

–Lo sé. Se corre por toda España. Fíjate Quimeta, Agustina por ser mujer y disparar un cañón en su vida es como si fuera general. Yo que soy artillero y he disparado cientos de cañones, a los 37 años y 18 de servicios soy sargento, y porque me ascendieron después de lo de Bruc... ya ves qué diferencia... Toda mi cochina vida de aquí para allá, con un sueldo miserable, solo además, y cada día más sordo por el estrépito de los disparos (Irisarri, 2008: 358).

Poco a poco Agustina perderá su sitio entre las mujeres o entre los hombres, entre los franceses o entre los nacionales. Unos hombres tienen celos de su valor, otros la cortejan ilegítimamente. Las mujeres la critican por recibir tantos elogios, por bailar con un desconocido estando casada.

Estilísticamente Irisarri trata de reflejar el lenguaje popular, con sus deformaciones, con sus defectos, con su afectividad. El estilo indirecto libre domina en la novela y traduce el ambiente de la época, de la situación, de los rumores y todo lo que conlleva la guerra. El desorden producido por la guerra se refleja en el lenguaje. La oralidad es marcada en la narración, también los acostumbrados arcaísmos de Irisarri están presentes en la novela: “un tantico, un ratico, un poquico”, “allá y acullá”, “esto y estotro”, “que si tal que si cual”, “un dicho”. Véase en estos fragmentos:

María Lostal hizo el mismo camino que las catalanas, pero llegó un poquico más tarde (...)

...como solían hacer a diario pues que atendían a los ciudadanos que querían decir esto o estotro (...)

El general saltó de la cama en paños menores, donde tal vez estaba descansando un ratito, (...)

Un dicho Pablos, que dijo ser hijo de Casta, la de la calle de predicadores, que poco ha había pasado por allí, y un dicho Antoño, que dijo ser hijo de quien fuere, que la dama no lo oyó, que traían más hambre que vergüenza, por lo cual hubo de esperar a que se comieran el pan y la sardina y luego, cuando terminaron les ordenó que se lavarán las manos en la fuente del abrevadero de la cuadra de su casa para que no mancharan los libros (Irisarri, 2008: 11, 29, 30, 288).

Se expone el sufrimiento y la solidaridad de los zaragozanos confiados en la Virgen del Pilar.

No hay que olvidar la desesperación del pueblo de Zaragoza, descrita en la novela en su deseo de proteger y pedir amparo a la Virgen del Pilar. El pueblo prefiere morir. Se organizan vigiliyas y oraciones. La Virgen del Pilar es una advocación Mariana católica, patrona de la Hispanidad y de la Guardia Civil, venerada en la Basílica de Zaragoza. El primer sitio aumentó la devoción a la Virgen. Se describe cómo la Virgen escapa a los bombardeos de los franceses, en un pasaje un poco largo pero necesario para ver cómo la escritora plasma la fe de los zaragozanos y su entusiasmo colectivo. Ante el primer bombardeo la gente se echa a las calles “las madres con sus hijos, los hijos con los padres enfermos o viejos, los maridos con sus mujeres, los vecinos con los vecinos, los amigos con los amigos, los parientes con los parientes y los que no tenían con quién, solos, todos ensopados, (...) muchos de ellos se dirigen al Pilar” a rogar a la Santa Patrona que hiciera desaparecer de la faz de la tierra al maldito Emperador Napoleón, el causante de las desdichas de buena parte de la Humanidad:

En el Santo Templo, como venía siendo habitual, no cabía un alfiler, por eso los que iban, no podían entrar y habían de volverse. Las mujeres de la fuente del Portillo, reunidas al rebato de las campanas de la Torre Nueva, siquiera se acercaron, unas cuantas se aventuraron a llegarse a la Virgen de la calle del Monte Sión pero, era tal la aglomeración que hubieron de tornar a su lugar y, sabedoras de que el ataque enemigo iba en serio, se distribuyeron las tareas para atender a los posibles heridos, llevarlos al hospital, hacer llegar munición, agua y vianda a los de las murallas, recorrer las calles aledañas por ver si había sido destruida alguna casa, llegarse a la puerta de Sancho y a la del Carmen y dar noticia de cómo andaban las cosas por allí, amén de rezar en la iglesia del Portillo, aledaña al portón (Irisarri, 2008: 190-191).

Los franceses consiguen la capitulación de los zaragozanos con la promesa de respetar los derechos del pueblo, pero al entrar en la ciudad no tardan en

dedicarse al pillaje. Los que pueden, huyen de la ciudad para escapar de la dominación francesa. Pero la derrota de Napoleón en Rusia pone fin a la presencia francesa en la ciudad y los zaragozanos regresan otra vez.

Desde el punto de vista histórico, los acontecimientos son los habituales: El Dos de mayo, Bailén, la llegada de José Bonaparte a Madrid, la fría acogida, su retirada precipitada hasta Vitoria, la llegada del general Castaños desde Andalucía para combinar sus esfuerzos con el general Palafox.

Irisarri menciona en esta novela el nombre de mujeres que realmente existieron entre el cúmulo de las muchas heroínas ficcionales. Además de Agustina de Aragón, por ejemplo, se habla en la novela de la Condesa de Bureta, María Lostal, la hermana Rafols o Manuela Sancho.

Al concluir la novela, el narrador cuenta lo que ha sido de cada una de las protagonistas. Unas mueren, otras son viejas. Termina el relato con Agustina de Aragón, vieja, junta con su hija Carlota intentando escribir las memorias de su madre. Procedimiento que Celia Fernández (2003: 159, 160, 161) llama “metaficción” que borra los límites entre la historia y la novela. La historia de Agustina de Aragón se reconstruye en una doble línea temporal igual que el sitio de Zaragoza, hacia el pasado y hacia el futuro.

Por una parte, el narrador relata los hechos hasta el sitio de Zaragoza con los sucesos del Dos de mayo, Bailén y otros acontecimientos de la Guerra de la Independencia, la lucha contra los franceses. Para esta historia hacia el pasado el narrador se sirve de personajes como Palafox. La imagen de Palafox en esta novela difiere un tanto de la historiografía. Al empezar la guerra, Palafox no estaba en la ciudad y el pueblo estuvo completamente solo en su defensa. Más tarde, desconfiará de Palafox, juzgando que quiere sacrificarlo, a pesar de haber sido él mismo el que solicitó un jefe con nombres y apellidos, siendo designado como tal José Palafox y Melci. De todas formas, lo interesante en esta novela es la narración acerca de diez mujeres, ficticias y reales, como ya se ha dicho, y la mención o presencia de Palafox cumple en esta novela sencillamente el papel de la verosimilitud.

Por otra parte, se cuenta la vida de la heroína de Zaragoza, Agustina, mucho tiempo después, de manera que los espacios entre historia y novela se borran. El narrador relata la historia de la hija escribiendo la biografía de su madre. Los personajes históricos y ficticios se mueven en el mismo universo histórico, e incluso dialogan con los personajes literarios en un recurso metanarrativo. Por ejemplo Gabriel Araceli, personaje ficticio creado por Galdós



para su primera serie de los *Episodios Nacionales*, se encuentra en Zaragoza al lado de Manuela Sancho, luchando contra los franceses. Hay una ficción dentro de la ficción de allí la metaficción en esta novela:

Manuela Sancho ayudada en las fortificaciones de las puertas de la Huerba, lo mismo sacando tierra que rellenando sacos, que atendiendo las lecciones que un soldado foráneo, de nombre Gabriel Araceli, llamado a tener protagonismo en una famosísima historia del mismo tema que ésta, o mejor dicho, ésta del mismo tema que aquella-, gallardo el mozo y muy galano que, a la vista, de los muchos franceses que habían montado sus campamentos en torno a Zaragoza, de las muchas fuerzas de caballería e infantería que traían a más de centenares de cañones y que iban tomando posiciones poco a poco (Irisarri, 2008: 414-415).

La novela ha reivindicado el papel de las mujeres en un acontecimiento crucial de la Guerra de la Independencia, Zaragoza, y ha aprovechado este pasaje histórico para ocuparse de los problemas de la mujer en aquella sociedad y en ésta. El ejemplo de María Lostal, la vinatera viene a propósito. La insistencia del narrador en este hecho llama la atención. Ella tiene tres niños que cuidar, el marido está combatiendo, por lo que tiene que cuidar el negocio y no puede participar en la lucha. Pero cuando el marido regresa tendrá que abandonar a los niños para cumplir con su deber. Son situaciones que las mujeres siguen viviendo hoy en día a pesar de los cambios. Esta versión entra en la restauración de la historia de Agustina de Aragón, figura femenina, versión más bien realista que pone a desnudo los méritos y los problemas de aquella heroína víctima de prejuicios de la sociedad. De allí se nota esta dimensión atemporal de la historia de la mujer en la sociedad.

El alejamiento temporal de la época en que transcurre la acción narrada con respecto a la actualidad del autor y del lector pone en funcionamiento el recurso narrativo y lingüístico del anacronismo. Siempre que se evoca el pasado se proyectan en él juicios, valoraciones, interpretaciones propias del momento presente, en esto consiste el anacronismo: en visitar el pasado con la mirada de hoy. Hablar del pasado, elegirlo, recrearlo, es una forma indirecta de hablar sobre el presente (Fernández Prieto, 2003: 191-192). En efecto en nuestra novela, se presentan a las mujeres como activas. Volvemos a citar otra vez a María Lostal. El problema al que se enfrenta es el problema de las mujeres de hoy cuando algunas mujeres se ven en la obligación de quedarse en casa porque no tienen a nadie para cuidar a los niños o tener que pagar a alguien que los atienda para salir a trabajar. Problemas actuales que Irisarri disfraza con la historia de la Guerra de la Independencia. Este arcaísmo en la novela se aplica con los problemas a los que

se enfrentan estas diez mujeres, el cuidado de los niños, la educación, el matrimonio.

3.10) *Lady Smith pasión y valor en tiempos de guerra* (2008) de Mabela Ruiz Gallardon

Esta es la primera novela publicada por la autora Mabela Ruiz Gallardón, Doctora en Filosofía del Derecho por la Universidad Complutense de Madrid, autora de monografías y estudios académicos de tema jurídico, y columnista de *La Gaceta de los Negocios*.

Esta novela se desarrolla en Badajoz, durante la invasión francesa de 1812, y tiene como protagonista a Juana María Dolores Ponce de León, figura histórica, joven noble que fue confiada al cuidado de un soldado inglés Harry Smith, que se convertiría en su esposo. Por esta razón, Juana María formará parte de la comitiva del Duque de Wellington, y podrá seguir, junto con su marido durante los acontecimientos de la Guerra hasta su desenlace, y el traslado de ambos a Inglaterra.

La novela se inicia con un sumario que sintetiza casi toda la historia de la Guerra de la Independencia y justifica la presencia de Harry en España. Pero en su mayoría corre a cargo de un narrador omnisciente y a la vez testigo, paradójicamente, identificado con Rodrigo, protector de la protagonista:

Yo me llamo Rodrigo, el infeliz que cierra el triángulo de esta historia, y no precisamente por tratarse de un triángulo amoroso, sin duda Juana y Harry siempre se bastaron a sí mismos. Más bien por ser el narrador de sus vidas, vidas en las que yo me miraba para recibir mi propia imagen (Mabela Ruiz, 2008: 11).

Es omnisciente este narrador, porque es capaz, con una quiebra de la verosimilitud narrativa, de asistir a la conferencia en los salones de Napoleón sobre las estrategias que han de seguirse en Portugal y España. El recorrido narrativo es superficial, un ligero deambular por los espacios del combate donde Juana trata de ayudar a los más débiles. La figura de Wellington es enaltecida, apareciendo como un hombre paternal, comprometido y preocupado por sus soldados:

La figura austera del Duque caminando entre los soldados sin ninguna señal de distinción o de rango, con su larga capa de caballería y su sombrero de tres picos

empapado y deformado por la lluvia, provocaba verdadero entusiasmo entre la soldadesca (Mabela Ruiz, 2008: 77).

Por el título de esta novela podríamos pensar que en el relato se abordará la historia de una mujer que combate activamente para liberar a su país. Pero a diferencia de los otros personajes femeninos analizados en las novelas anteriores Lady Smith no es una mujer activa. No lucha en el frente, se contenta con seguir a la tropa inglesa, y toda su actuación positiva consiste en impedir el asesinato de una mujer. Su historia de amor es también poco pasional. Intercala, como es usual en el género, personajes ficticios y personajes históricos, lugares cercanos y lejanos, Badajoz, Madrid, Francia. Pero en ningún caso podemos decir que Lady Smith es una mujer emancipada.

Otra vez el relato se sirve de una historia de amor o de aventura para suscitar más interés. La historia contada desde el bando de los ingleses tampoco presenta una perspectiva interesante. A parte de la descripción de los combates o la relación de anécdotas la novela no aporta ninguna consideración problemática, como el estatuto del afrancesado, el deseo de una constitución, etc. Es, esta, una novela episódica, folletinesca, que pasa de largo por la Historia, desarrolla un tiempo lineal donde no ocurre nada trascendente. Sabemos que el compañero de Harry ha venido a España para vengarse de él. Este enfrentamiento terminará con la muerte de un cura que se incorporó a la tropa en Madrid. Pese a la mención de fuentes bibliográficas, que tratan de dotar a la novela de verosimilitud, *Lady Smith, pasión y valor en tiempos de guerra* es una novela de entretenimiento que no aporta nada nuevo sobre el tema de la Guerra de la Independencia y revela una motivación dudosa, el deseo de salir a la calle en el año de la conmemoración del bicentenario de la Guerra de la Independencia.

### 3.11) *El afrancesado* (2008) de Antonio Ruiz Pozuelo

Primera obra del autor, autopublicada, pretende representar al que se denomina el otro lado de la Guerra de la Independencia. El autor se ha esforzado en dos líneas básicas en esta novela: la documentación histórica y literaria (Mesonero Romanos, Pío Baroja, el propio Galdós...) y la adecuación del lenguaje de cada personaje. El modo de hablar de los personajes nos acerca a las circunstancias históricas, es decir, se emplea el anacronismo con el propósito de crear la ilusión de verosimilitud.

*El afrancesado* cuenta la historia de Francisco Salazar, un joven militar víctima de incomprensión y tachado de afrancesado.

Los hechos empiezan durante el Dos de mayo en Madrid, cuando, junto con su amigo Andrés Vinuesa, Salazar se niega a participar en el levantamiento. Su amigo, de origen pueblerino, no duda en unirse con los militares del parque de Monteón para combatir contra los franceses. Sale herido en el combate y el padre de Francisco, Don Rodrigo, le recoge en su casa, a escondidas, para curarle.

Hay que subrayar que Don Rodrigo Salazar, el padre de Francisco, es un pequeño funcionario, un intelectual que ha estudiado en Francia. Ve en la llegada de los franceses en España el nacimiento de una nueva Nación digna del pueblo y no una nación de humillación como insinuaron los Borbones. Andrés, desde el principio ha condenado la presencia francesa. Su intención era combatirla; por eso, no dudó en unirse al pueblo en el Dos de mayo. Al día siguiente del levantamiento, los franceses requisaban las casas en busca de algún herido o de los que habían participado en la batalla. Cuando llegan a casa de Francisco donde está escondido Andrés, el modo que Francisco tiene de desviar la atención de los soldados es mostrar su falso compromiso en la causa del Emperador. Los franceses desisten en buscar en su casa y así salva a su amigo. Para demostrar que está con ellos, Francisco mata de un sablazo a un panadero herido en una casa vecina. En el grupo estaba un español quien le jura que jamás olvidará su cara. Francisco se encuentra sin salida. De una parte su fidelidad a Andrés, patriota que lucha contra los invasores, y de otra a su padre afrancesado, dispuesto a acoger la política de Napoleón para el bien de España.

Después de mucha vacilación, Francisco decide unirse al bando de los patriotas al lado de su amigo Andrés, pero allí es reconocido como traidor, espía al servicio de los franceses por el recuerdo del asesinato del panadero. La partida del guerrillero le deja por muerto en el pueblo donde los franceses están a punto de entrar. Por suerte es recogido por un soldado francés, Jean, quien le cuida y le ayuda a regresar a Madrid. Su padre, afrancesado por convicción ha ido a Bayona con los dignitarios para ayudar a traducir los tratados para el nuevo reino.

Francisco experimenta una sensación muy difícil de explicar (traición, incomprensión, humillación). Él quiere combatir a los franceses, pero debido a las circunstancias, sólo se deja llevar por las decisiones de su padre. Después de un tiempo sale de Madrid con él junto con la corte y el rey José Bonaparte.

Al final, jura fidelidad al rey intruso y se incorpora a la tropa francesa, llevando prisioneros españoles a Francia, y distribuyendo el periódico afrancesado “La Gaceta” en las localidades. En una de estas expediciones salva otra vez a Andrés quien forma parte del grupo de prisioneros que escolta. Pero por el deseo de restablecer esta acusación falsa de afrancesado, abandona a su padre y la corte de José para ponerse al servicio de los patriotas en Cádiz. Sin embargo, después de todos los servicios es considerado afrancesado y al acabar la guerra, es perseguido por los patriotas. Tiene que huir del país. “Créame Beatriz me uní a ellos traicionando mi juramento a José, por convicción. Había visto demasiado. Era testigo de cómo los españoles, que rodeaban al rey intruso, deseaban con todo su corazón el bien para la nación, pero cada vez tenían menos fuerza” (Antonio Ruiz, 2008: 151).

Toda esta historia arranca de la narración que Francisco hace desde una galera cuando huye Francia en compañía de una mujer llamada Beatriz que se finge su esposa. Han sido delatados en Miranda y tienen que hacerse pasar por una pareja con los salvoconductos que lleva la mujer. Durante el viaje rememora todo lo que ha ocurrido. Más que la descripción de las batallas, el narrador cuenta la historia de los llamados “afrancesados” de los que se ofrecen varios tipos en la novela: los convencidos —como su padre Don Rodrigo Salazar— los afrancesados por error — como él mismo— los aprovechados como el cura —que abandona los hábitos para proclamar los valores de la libertad condenando la Inquisición— los que se unen a los franceses para proteger sus bienes —como Don Eugenio— al servicio del cual se pondrá don Rodrigo. El relato se cuenta al principio de forma alternativa, un capítulo del momento de la narración, es decir durante el viaje y otros, con los recuerdos del personaje.

El narrador expone el caso de los que eligieron el bando de los franceses. Para él, estos personajes tachados de afrancesados fueron patriotas. Lo que buscaban era el bien del país. Fueron vanguardistas en las intenciones de Napoleón y así es como lo expresa: “Comprendían estos sensatos traidores que alejar a Napoleón y sus mariscales era el único modo de evitar la destrucción del país y rezaban para que los sublevados asumieran que aceptando a José, se daría por finalizada la ocupación francesa. Por este motivo, nadie suspiró con mayor alivio que ellos al escuchar que el hermano de Napoleón aceptaba por segunda vez ser su monarca” (Antonio Ruiz, 2008: 155). Sus intenciones eran proteger el país de la reprimenda del Emperador para que el pueblo no sufriera males mayores y de paso entrar en la nueva era del progreso.

El tratamiento de la figura del afrancesado en esta novela es favorable. El narrador en su recuerdo de los hechos no condena a los afrancesados. Justifica más bien sus acciones. Enumera los distintos casos de afrancesamiento, por voluntad propia o por la fuerza del destino, y suscita en el lector una nueva forma de mirar a estos supuestos traidores llamados “afrancesados”.

### 3.12) *La afrancesada* (2002) de Carlos Enrique Granados

Carlos Enrique Granados, autor nacido en 1928, investigador en metrología de las radiaciones ionizantes y autor de trabajos sobre lexicografía nuclear, ha sido galardonado por estos estudios con el Premio Conde de Cartagena de la Real Academia Española. Es autor de varias novelas históricas sobre los hechos de la Guerra de la Independencia, sus preliminares, su desarrollo y su conclusión en las cortes de Cádiz, que se desenvuelven como escenario en geografía de la actual Comunidad Autónoma de Castilla y León.

Sus novelas han sido editadas por el autor en Edición Personal. Sucesivamente se han ocupado sus títulos de la gloria militar, el sufrimiento del pueblo español y el protagonismo de las mujeres en la contienda.

*La afrancesada*, la inicia la rememoración de la protagonista, Elisa, una joven española que, víctima de los abusos de los soldados franceses, es acogida finalmente bajo la protección del general Armand. Esto es lo que aparentemente sucede en la novela. Con el curso del argumento, sabremos que esta joven ha provocado esta violencia para poder actuar como espía al servicio de la partida del guerrillero Julián Sánchez. Durante el tiempo en que vive con el general Armand Elisa va conociendo más de cerca la cultura francesa y es identificada por el pueblo como otra figura más de los odiados afrancesados. Sin embargo, la tragedia de la muchacha es aún más dolorosa. Sólo al final de su misión comprenderá que sus compatriotas no han confiado en ella encomendándole un papel relevante, sino que, simplemente, la han utilizado para desviar la atención del verdadero espía infiltrado en la tropa del general Armand:

En su momento, a Elisa le había dolido mucho que su propio trabajo de espionaje, que ella juzgaba haber estado hecho a lo grande, no hubiera recibido mayor consideración por parte de sus jefes. Ahora ese dolor estaba superado. Ni siquiera le importaba gran cosa que a la postre resultase ignorado por la gente común y su figura se identificase con la de cualquier otra afrancesada por interés (Granados, 2008: 65).

Con la información del verdadero espía los españoles logran exterminar al regimiento francés, incluido el general Armand, y Elisa, otra vez desamparada, decide seguir los pasos del coronel Roger del que está enamorada:

Porque no podía ya caberle duda alguna. Si es que había algún lugar en el mundo en el que quisiera encontrarse sería porque en él estuviera Roger Estrade. El resto de los hombres, ingleses, franceses o españoles, podían ser olvidados despreciados y hasta odiados. Roger se salvaba. Y no era precisamente por el recuerdo de aquel primer impulso amoroso, que podría considerarse anegado por el rencor que le produjo que varios días después la dejase abandonada y a merced de sus soldados. El amor definitivo era el que había ido poco menos que como una víctima y del que había salido enajenada por el placer que había experimentado casi a su pesar (Granados, 2008: 5).

De camino a Salamanca, donde piensa que puede encontrarle, compartirá su suerte con algunos de sus compatriotas, y tratará de no despertar sospechas ante esos hombres que sólo piensan en cómo acabar con los franceses. Ya en compañía del coronel, Elisa entra al servicio de una baronesa oportunidad que le permite hacer uso de sus conocimientos de la cultura gala en las tertulias de la dama. Sus amores con Roger se desarrollan en secreto, y no son obstáculo para que Elisa despliegue una libertad de costumbres que enfurecen los celos de Roger, quien finalmente es encarcelado por indisciplina. Roger intentó llevar en silencio su relación con Elisa y cuidar de que ella no pudiera ser identificada como espía. En primer lugar porque desconfiaba de la lealtad de Elisa y en segundo lugar, por razones explícitas:

(...) la segunda razón que movía a Roger a disimular lo que sabía era que no le conviene revelar la verdadera identidad de la muchacha, por temor a resultar acusado de negligencia culpable en la guarda de secretos militares, en el mismo grado que el desgraciado teniente de ingenieros cuya suerte final de todos modos ignoraba (Granados, 2008: 52-53).

La joven pasa ahora a la custodia del general Nerac, el esposo de la baronesa, y se incorpora al ejército francés vestida de soldado, por lo que caerá como el resto de la tropa en la emboscada de los soldados ingleses. En su huida se topará con Wellington quien le prepara un salvoconducto con el que puede viajar a Salamanca, donde se reencuentra con los guerrilleros de la partida de Julián Sánchez con los que había trabajado.

Todo el relato mira los hechos sin permitirse el pronunciamiento del narrador omnisciente que narra con el mismo tono tanto lo ocurrido en el bando español como en el francés. La novela pretende hacer un homenaje a la mujer que

combatió en la Guerra de la Independencia y puede encontrarse en situaciones tan anómalas como las de Elisa en su historia de amor con Roger. Todas sus decisiones, trata de persuadirse el personaje, han estado movidas por la necesidad. En todas las circunstancias ha demostrado coraje y valentía y solo ha cosechado injusticia:

(---) Me uní, pero no porque eso hubiera sido mi gusto, sino por desesperación a los defensores de Ciudad Rodrigo. La plaza cayó y me mandaron quedarme en ella para espiar a los franceses. Espié a los franceses y en premio me despidieron del bando español. Me uní al bando inglés, trabajé para ellos y me dejaron tirada, sin darme ni las gracias. Ahora estoy aquí, tonta de mí convertida en falso soldado francés porque me he convencido de que los franceses han encontrado una manera de organizarse mucho más libre y más prometedora que la que nos esperaba a nosotros, los pobres campesinos explotados, si no hubiese sido por esa maldita guerra. Pero la verdad es que, si la ganan los franceses, nos tratarán a patadas porque no les habremos ayudado lo suficiente, y si la pierden, nuestros amos volverán a hacer que nos desriñonemos para que ellos puedan vivir sin hacer nada (Granados, 2008: 83).

Insatisfecha, fuera de su lugar entre unos grupos u otros, con los guerrilleros, los franceses o los ingleses, mostrando la indefinición de sus objetivos, Elisa es un personaje indeciso. Parece buscar el amor del coronel francés Roger Estrade. Pero cuando fracasa su relación tratará de regresar a la partida de los guerrilleros, para combatir contra los franceses.

El desorden de la guerra ha favorecido costumbres más libres e independientes en las mujeres, que han luchado codo a codo con los hombres. Es también una de las perspectivas en esta reescritura de la historia de la Guerra de la Independencia.

### 3.13) *El Dos de mayo 1808* (2008) de José Luís Olaizola

José Luis Olaizola (1927) abogado por sus estudios y de profesión escritor y guionista recibió el Premio Planeta por su novela histórica, *La guerra del general Escobar* en 1983 y ha vuelto en varias ocasiones al género histórico con títulos como *Hernán Cortés* (1990) *Bartolomé de las Casas* (2001) *El caballero del Cid* (2002) *Juan Sebastián Elcano* (2002).

En esta novela, el autor pinta a un personaje huérfano, Jacinto Díaz Ramírez de Bermejo, educado por su tío materno, Juan, que lo envía a la corte con el pretexto de buscar un trabajo, pero con la intención secreta de apartarlo de Ana, la madre soltera de la que Jacinto se ha enamorado. El joven viaja provisto de una carta de recomendación para Godoy, amigo de su tío y paisano de su mismo pueblo, Castruera. Jacinto encuentra a Don Braulio, camino de Madrid, quien le ayudará a



entrar en contacto con el Príncipe de la Paz. En la corte, el joven pueblerino descubre los placeres de la vida y está a punto de olvidar a su prometida.

Godoy le proporciona un puesto como copista, lo cual le permite leer el texto del tratado de Fontainebleau y, poco después, pasa a convertirse en el secretario personal del valido, puesto de privilegio desde el que puede conocer más de cerca a Godoy, del que ofrece una perspectiva intimista. Jacinto imagina cómo sería la vida del Príncipe de la Paz en los tiempos en que no era más que otro de sus paisanos:

Más todo eso son menudencias comparadas con el gran acontecimiento que sucedió en 1767, el nacimiento en tan humilde lugar de quien llegaría a ser el hombre más poderoso de España, don Manuel Godoy Álvarez de Farria, Príncipe de la Paz, y conviene que aquí se cuenten cosas de él no conocidos, no digo por el vulgo sino por gente que sólo lo recuerda en la cumbre de su esplendor antes de que cayera en desgracia. Pero hubo un tiempo en que fue un muchacho gentil, que poco se distinguía de otros de su condición de Castruera, que frecuentó hasta los diecisiete años y ahí fue cuando le trató mi tío Juan, como no podía ser por menos habida cuenta de que había hecho servicio de armas con su padre don José (Olaizola, 2008: 19).

El narrador puede ofrecer todos estos pormenores porque es informado por el mismo editor del libro del Conde de Toreno, *Historia del levantamiento y revolución en España*, añadiendo, por su parte, su propia versión de los hechos, que no es del todo desinteresada; es decir, autoriza su información a través de una mención indirecta de las fuentes consultadas. No es ya el autor sino el narrador el que justifica su saber histórico y coloca en el mismo nivel el texto literario y el texto histórico.

La muerte del tío Juan hace tomar a Jacinto mayor conciencia de su responsabilidad. Su amor con Ana se reafirma, pero vuelve otra vez a la corte. Su segunda llegada coincide con el motín de Aranjuez, las manipulaciones y atropellos de los franceses y el descontento del pueblo que estalla en el Dos de mayo 1808. Jacinto narra lo ocurrido como testigo ocular y no tiene empacho en contradecir algunas de las declaraciones del Conde de Toreno, en su libro, aunque reconoce la gran maestría e inteligencia del autor. De manera que la novela recurre al artificio clásico del transcriptor o editor de un texto ajeno e introduce las consabidas reflexiones metanarrativas. Estas funciones metanarrativas se expresan a través de los comentarios entre el editor y el narrador. El acuerdo, según dice Jacinto, entre él y el editor era relatar una historia igual que la del Conde de Toreno. Sin embargo, el texto pone en duda la fiabilidad de esta historia sobre Godoy. Conforme el narrador va relatando, intenta matizar o corregir su propia versión alegando haber vivido los hechos en la primera fila. Trata de ofrecer al lector una perspectiva diferente,

comprometida e incluso algo apasionada, cuando intenta reivindicar la figura de Godoy. Por eso vemos al Príncipe de la Paz retratado como un trabajador, concienzudo, preocupado por las obras caritativas y el futuro del país, cualidades que no se corresponden con la figura de Godoy presentada por la historia. El personaje histórico es ficcionalizado y convertido en un sujeto novelesco:

Pienso que lo que estáis escribiendo poco tiene que ver con el modo de narrar del Conde de Toreno. No hay que olvidar que era nuestro modelo y referencia muy ajustada a los personajes que hicieron historia en aquellas fechas luctuosas, al tiempo que glorioso, mientras vos recurrís a personajes que para nada figuran en ninguno de aquellos anales.

Entiendo señor Jordán lo que decís y creo que lleváis razón, y que poco pintan en el relato ni mi tío don Juan, ni la señora Eldemira, ni el canónigo don Froilán, ni cuanto menos aquella joven desventurada que se llama Ana pero, así que tomo la pluma para escribir, se me va por esas trochas y no soy capaz a remediar el hablar de ellos, siempre con la confianza que me habéis dado de que lo que sobre en su momento se quitará (Olaizola, 2008: 39).

La narración se produce de modo retrospectivo, como es natural en un narrador que ha sido a la vez personaje y testigo. Se trata de una focalización interna. Han pasado muchos años desde los hechos según apunta el narrador en sus memorias. El rótulo de la novela, de todas formas, *El Dos de mayo de 1808* resulta inexacto porque la batalla del “ Dos de mayo de 1808” se cuenta en 53 páginas, mientras que la historia de Godoy va desde la página 9 hasta la página 159 o sea se cuenta en 150 páginas.

Jacinto se desplaza hasta París con la ayuda de su editor para entrevistar a Godoy que acaba de escribir sus memorias. Nos presenta a un Godoy viejo, que vive modestamente, sin rencor contra el pueblo español y dispuesto a volver a empezar la misma política que le llevó a la decadencia. Tendrá la posibilidad de hablar y moverse en el mismo universo que los personajes históricos, el rey Carlos IV, la reina María Luisa, Fernando VII.

El retrato de Godoy en esta novela difiere del propagado por la historia oral que lo acusó unánimemente del desgobierno de Carlos IV. En esta novela, Godoy aparece como un ser humano, humilde, preocupado por el bienestar del pueblo. El autor selecciona en este punto, otra de las directrices características de la nueva novela histórica, la rehabilitación de los personajes históricos o la desviación de la historia oficial. No se trata de dar a conocer la historia, sino de mostrar una versión que reivindique la figura del Príncipe de la Paz. El relato expresa la afección y simpatía del narrador personaje hacia quien fue, en su opinión, víctima de las calumnias del pueblo. Por eso, trata de justificar su

comportamiento. Según el mismo narrador, Godoy mantuvo una relación de amistad y familiaridad con la familia real también en el exilio y, no dio muestras de haber sido el ministro rapaz que veía el pueblo. Tampoco el narrador considera plausible la traición de Godoy al rey Carlos IV. Desde su perspectiva María Luisa no fue más que una mujer generosa que rodeó al valido de riqueza y prosperidad, buscándole una buena esposa y facilitándole sus desahogos extramatrimoniales. La nueva perspectiva de valoración de la figura de Godoy pasa por su relación con la familia real en el exilio, una relación de familiaridad desinteresada y su vida sin lujo en un barrio de París, lo que resultaría extraño en una persona que se hubiese hecho con los bienes del Estado como se decía. Además, la presentación del hombre poderoso y luego solitario da una imagen compleja del personaje, que evoluciona y se metamorfosea:

Surge así un Godoy con rasgos diversos. Unos coinciden con la tradición: encantador, embaucador, víctima de la camarilla de Fernando VII. Alguno matiza el perfil: acentúa sus ideas afrancesadas, en las cuales radica el que Napoleón pudiera engañarlo. Otros, en fin, agregan datos para una reconsideración: fue alguien generoso (no el ave de la rapiña de la *vox populi*), idealista, agradecido y próximo. (...) Entre unas cosas y otras, Olaizola desmiente la Vulgata sobre el valido y hace una auténtica reivindicación de su figura (Santos Villanueva, *apud* Diego García, 2008b: 502-503).

Con el motín de Aranjuez Godoy cayó en desgracia y, refiere la novela de Olaizola, si logró salvar la vida fue gracias a la complicidad del narrador protagonista, y también de los reyes.

Convertido después Madrid en campo de batalla, los horrores son el asunto de la pluma del escritor, que concluye refiriendo la muerte del padre de Ana, y el fusilamiento de don Braulio, el que ayudó al protagonista a entrar en contacto con El Príncipe de la Paz en su primer viaje a Madrid.

A la vez que relata los hechos, el narrador analiza y hace reflexiones sobre los acontecimientos, acusa a unos (Fernando VII y Murat) y disculpa a otros (los reyes y el Príncipe de la Paz que son las víctimas de traición del príncipe de Asturias).

En definitiva, la mayoría de los personajes históricos de esta novela son descritos con tolerancia si se compara su tratamiento con el dispensado a estas figuras en el siglo pasado. La distancia y la perspectiva favorecen el intento de comprender y justificar la conducta de estos personajes en el momento de la guerra, y de rectificar el descrédito y las maledicencias de la voz popular.

### 3.14) Libros infantiles sobre el tema de la Guerra de la Independencia.

La Guerra de la Independencia ha sido representada también en la literatura infantil, en historias entretenidas que se valen de la ilustración para captar la atención de los niños, y que buscan transmitir una perspectiva de ejemplaridad a unos lectores ingenuos. Es una forma de iniciar los niños a la historia de España. A su nivel, también a este público se ofrece información y entretenimiento en un solo bloque y como se verá, narrativamente, estas historias utilizan los mismos recursos las novelas del público adulto y el juvenil.

Mencionamos a continuación algunos títulos.

#### 3.14.1) *Los hitos de Madrid* (2008)

“Hitos de Madrid” es una colección que promociona la Comunidad de Madrid dedicada al mundo infantil para hacerles conocer los hechos significativos de la historia de la Comunidad. El departamento de Archivos y Bibliotecas del Área de Las Artes, en colaboración con la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil ha promocionado esta colección para explotar las posibilidades didácticas del cuento.

Con motivo del bicentenario y de la celebración del Dos de mayo en Madrid, contrató a cuatro escritores Espido Freire, Fernando Marías, Gustavo Martín Garzo, Marta Rivera para escribir un relato infantil sobre el tema de la Guerra de la Independencia. El objetivo de este volumen era sólo llevar la historia del levantamiento del Dos de mayo a los niños sino también conocer la visión de estos escritores sobre este acontecimiento. Este recorrido se hace, como afirmó Alicia Moreno, Delegada de las Artes para la Comunidad de Madrid: “unas veces desde la inocente mirada de la niñez, como lo demuestra el amable texto de Espido Freire; otras desde la amarga experiencia carcelaria de uno de los protagonistas, en el caso de Fernando Marías; también desde las vivencias de un noble testigo de la presencia de la tropa foránea, contada con sencillez por Marta Rivera; o incluso, dando un salto en el tiempo teñido de nostalgia, nos adentramos en aquella historia ya añeja relatada por un viejo republicano añorante de otra historia diferente, texto, este último que se debe al buen hacer de Martín Garzo” (prólogo)

Los cuatro relatos de *Hitos de Madrid* adoptan la perspectiva del pueblo, víctima del sistema político, luchando por su destino. A través de moralejas y

reflexiones, los escritores intentan llamar la atención de los niños sobre el bien y el mal. Son relatos que pueden leer niños de entre 8 y 11 años, fácilmente comprensibles porque los relatos han sido ilustrados para una mejor asimilación.

\* *Dos* de Espido Freire p.33-p.73. Ilustración de Alberto Urdiales

Desde la visión de una niña, un narrador omnisciente cuenta los sucesos del “*Dos de mayo*” en Madrid. María, así es como se llama la protagonista, es una niña de una familia humilde y vive en un pueblo camino de Móstoles. El relato está ilustrado con imágenes que reflejan la historia contada: la pequeña María, su hermano Pedro, los soldados, el pueblo durante el levantamiento.

Su hermano, Pedro, de doce años, único varón de la familia, es fusilado durante el levantamiento del *Dos de mayo* contra los franceses en Madrid.

A través de estos recuerdos de la protagonista, se refiere a grandes rasgos a la historia de la Guerra de la Independencia. La narración se hace desde la perspectiva ingenua de María que intenta entender lo que sucede y, sobre todo, la tragedia vivida por su familia:

María no entendía nada. ¿Quién era ese rey que entraba, por qué todo el mundo parecía loco y contento, y qué tenían que ver los franceses en todo aquello? Mucho más tarde supo que Fernando VII era hijo de los reyes no muy amados, que habían dejado el mando del país en manos de políticos y favoritos que habían hecho y deshecho a su antojo. Pero uno de los cambios que los franceses habían favorecido había sido el que el rey padre abdicará en su hijo (Espido Freire, 2008: 52).

El relato expresa la queja por la injusticia sufrida por el pueblo en familias como la de María. Los padres mueren y las hermanas de la protagonista venden la casa y dejan el pueblo para instalarse en Madrid. A pesar del aspecto infantil e ingenuo que el autor quiere resaltar en esta historia, la narración significa una denuncia. Eso es lo que el narrador omnisciente deja en la nota final:

Todos los sueños de sus padres, las esperanzas de sus hermanas, desaparecieron el *Dos de mayo*. A los franceses no les importó. Sólo vieron un enemigo más en la masa de enemigos de la plaza. Obedecían órdenes.

Muchos años más tarde, cuando ella ya estaba casada y tenía sus propios hijos, María pisó en Madrid la misma calle en la que recogieron a su hermano ya muerto, cubierto de sangre. Le habían quitado la camisa, y la navaja. Nunca, supieron que pasó con ella. Quizás mataría a otros españoles, o a otros franceses, con su filo plateado, como un pez vivo. Las cosas habían cambiado mucho entonces, todas las hermanas se habían casado.

Se habían construido nuevas carreteras que hacían que Móstoles se encontrara a tiro de piedra de Madrid. Fernando el deseado se había revelado como payaso sin fortuna.

A los grandes les fue bien, como casi siempre les ocurre a los grandes. La familia de María y Pedro sobrevivió, con hambre, y con pérdidas, pero con esperanza.

Francia se convirtió en un país amigo, y poco a poco se fue olvidando la tragedia del Dos de mayo. Ella en cambio, continuaba estremeciéndose cada vez que escuchaba el relinche de un caballo. (Espido Freire, 2008: 72).

\* *El preso de la cárcel del olvido* de Fernando Marías p. 77- 142

Desde la cárcel, Manuel, un viejo recluso, cuenta a un nuevo preso, Luis Candelas, la historia del Dos de mayo. Luis Candelas ha sido condenado a garrote vil. Y el anciano Manuel lleva treinta y cinco años en la cárcel, víctima del ostracismo.

El narrador omnisciente refiere las historias de los dos condenados. Luis Candelas escribe a la reina María Cristina una carta pidiéndole clemencia y tras escuchar a Manuel añade en su petición la historia del anciano. Manuel faltó a su palabra por amor a Josefa, su novia. El Dos de mayo estaba en la cárcel con otros prisioneros y fue librado con otros reclusos para combatir. Pero una vez libre encontró a Josefa, a la que hacía siete años que no veía, y por miedo a perderla otra vez, no le confesó que era un ladrón. El dilema va a ser entonces el de cumplir la palabra dada al director de la prisión, de regresar a la cárcel, o continuar con Josefa, y Manuel escoge su amor, pero vuelve a las andadas para poder dar a Josefa una casa digna y es arrestado esta vez con cadena perpetua y despreciado por sus compañeros. Manuel falta a su palabra de honor para salvar su amor por Josefa que al final lo pierde y vuelve a recuperarlo gracias a Luis Candelas que muere al garrote vil. Candelas no consigue la clemencia de la reina y es ejecutado. Pero muere en paz por haber conseguido localizar a Josefa y contarle la historia de su novio.

El relato está ilustrado para dar más expresión a la historia.

\* *La carta cerrada* de Gustavo Martín Garzo 145-204

Óscar, un tío de Daniel, tiene una joyería llamada “Dos de mayo” en Madrid. Daniel, un chico de catorce años, y su madre viajarán a Madrid y aprovecharán su estancia para visitar el museo del Prado. El cuadro del Dos de mayo de Goya, trae a la madre el recuerdo de la muerte de su otro hijo, al que se disparó la pistola de su padre, policía, con la que jugaba. El niño cae en el suelo

en la misma posición que aquel hombre en el cuadro. El recuerdo empuja a la madre a abandonar a su familia para empezar una nueva vida y deja a Daniel una carta en la que le explica su decisión. Daniel se la devuelve a su madre, cerrada, cuando ella recapacita y es incapaz de abandonarles.

El tío Oscar se convierte en la voz lejana que recuerda algunos acontecimientos de la Guerra de la Independencia. Incluso, lamenta el abandono del trono de José Bonaparte, un monarca que demostró haber tenido proyectos que habría renovado España y especialmente para Madrid.

\* *El secreto del marqués de Valdeduero* de Marta Rivera p: 207-260

Daniel cuenta la historia del marqués de Valdeduero durante la ocupación francesa en Madrid. Es hijo de los criados del marqués pero el noble está costeándole los estudios como si fuese su hijo. El marqués recibe a los franceses en su casa y los criados están indignados, porque para ellos, esto significa ser cómplice de los gabachos. Pero con el tiempo el marqués establece un plan. Envenena durante una cena a sus huéspedes y les despoja de sus armas para entregarlas a un grupo de españoles encabezado por el capitán Velarde. Antes de poner en marcha el plan despide a todo su personal. Daniel y sus padres tienen que ir a una casa indicada por el marqués. Sin embargo por la noche el niño que se ha convertido en el lazarillo del marqués (el marqués se está quedando ciego) se preocupa por él y vuelve a la casa del amo. Ayuda al marqués a transportar las armas. Se despide de Daniel. Al día siguiente el marqués es fusilado por los franceses.

Daniel, el protagonista termina sus estudios y es abogado gracias a la donación del marqués y ahora refiere a sus propios hijos la historia del marqués. Ha desaparecido su linaje, pero ha sacrificado su vida por la libertad del país.

En esta novela se pone en relieve el patriotismo y la bondad del ser humano. Preocupado por lo que está pasando con la llegada de los franceses y el abandono del trono de los reyes el marqués hace este comentario:

Esto es Madrid, Daniel. Escucha hablar el pueblo. Escucha cómo clama por su rey, cómo clama por su patria. Merecen mejor destino que el que puede darles un monarca débil, pero en cualquier caso será preferible a vivir aplastado por la bota francesa. (Rivera, 2008: 225).

Tras estas experiencias el narrador concluye:

Quiero pensar que las armas que ayudé a transportar en aquella madrugada del Dos de mayo sirvieron para hacer más libres a mi país y a mi pueblo. Y eso fue lo que pensé cuando cumpliéndose así la promesa del marqués de Valdeduero, llegué a estrechar la mano de un rey y una reina de España: que la historia de un país, tanto como los reyes y los generales, la escriben cada día mujeres y hombres cuyos nombres no están escritos en los libros. (Rivera, 2008: 60).

Aquí no se trata de describir la historia de la Guerra de la Independencia o el levantamiento del Dos de mayo en Madrid. El narrador resalta la valentía de aquella gente en la persona del marqués de Valdeduero que sacrificó su vida para la liberación del país y quedó en el anonimato.

### 3.14.2) *Goya y el Dos de mayo* (2008) de Fernando Marías.

Este libro nos permite un acercamiento al pintor Francisco Goya desde la perspectiva infantil. Durante el levantamiento del Dos de mayo, Goya estuvo en la calle pero por su sordera y por la ayuda de unos majos se libró de la tropa francesa. Goya tenía una escuela para los niños sordos donde les ayudaba a expresarse a través de la pintura. El levantamiento del Dos de mayo le encontró en la escuela y quiso volver a su casa después de haber retratado el niño de una mujer llamada Ana. En la calle esta mujer le ayuda a regresar a su casa.

Después del Dos de mayo Goya, pintó este levantamiento del pueblo. Pero tuvo que huir a Francia porque era perseguido por los patriotas. Siguió pintando hasta su muerte.

El libro cuenta con magníficas ilustraciones





3.14.3) *Los cañones de Zaragoza* (2008) de Fernando Lalana y José María Almárcegui

Fernando Lalana (Zaragoza, 1958) es licenciado en Derecho y escritor de profesión con una larga carrera como autor infantil y juvenil (más de setenta títulos). En 1991 recibió el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil por *Morirás en Chafarinas*, y el Premio Jaén en 2006 con *Perpetuum mobile*, entre otras distinciones. José María Almárcegui (Zaragoza, 1960) diseñador y dibujante, guionista ha publicado en numerosas ocasiones con Fernando Lalana, y en la editorial Alfaguara, concretamente, *La Momia de Leningrado*, y *Los hijos del trueno*.

*Los cañones de Zaragoza* cuenta la aventura de unos mercenarios “La esquadra de artilleros” de Venecia. Reciben el encargo de traer un retablo desde Zaragoza hasta Roma. Pero la llegada de los mercenarios a la ciudad coincide con el primer sitio. Los artilleros se ven mezclados en esta guerra, lo que complica el desarrollo de su misión. Pero con un plan muy bien hecho y con unos cañones, consiguen distraer la atención de los invasores y del pueblo para sacar el retablo de la ciudad. Sin embargo el jefe del grupo Paolo Sidonia tiene otra preocupación: encontrar el sitio donde se fabricó este cañón de bronce muy especial y la fórmula para poder reproducirlo.

Entre la misión del retablo y la del origen de los cañones se suceden los combates contra los franceses.

El sitio de Zaragoza sirve de nexo para esta novela de aventuras. Algunos personajes históricos como Napoleón, Palafox, Agustina se mezclan con los personajes novelescos para crear este ambiente de verosimilitud. Es el momento para resaltar los valores del amor, del honor y de la patria. El pueblo de Zaragoza lucha sin tregua contra los invasores. La novela concluye con el final del primer sitio cuando el jefe de la squadra Sidonia sale de la ciudad con la fórmula para fabricar los cañones mientras otros como su segundo, Sebastián Ciempozuelos o Velarde optan por quedarse en la ciudad al lado de sus amores.

Es una novela más bien juvenil que infantil, ya que carece de ilustraciones y requiere más atención que un libro infantil.

También no hay que olvidar *La pepa 1808-1812 Tiempos de constitución* de María Isabel Molina de la editorail Alfaguara donde una joven de doce años Josefa entra de lleno en Cadiz procedente de la Alta California. En la ciudad vivirá unas aventuras inolvidables coronadas por la proclamación de la Constitución. Se evoca el ambiente de la Guerra del Cádiz liberal.

#### 3.14.4) La serie de *Fray Perico*, de Juan Muñoz

Juan Muñoz es profesor de Bachillerato en Madrid y Licenciado en Filología francesa por Salamanca. Autor de dos series de relatos protagonizados, respectivamente, por Fray Perico, (personaje por el que recibe el Premio Barco de Vapor) y el Pirata Garrapata viajero infatigable.

De la mano de Fray Perico, serie que ha vendido más de un millón de ejemplares, introduce a los niños en la guerra de la invasión francesa, en cuatro títulos *Fray Perico en la Guerra* (1989), *Fray Perico, Calcetín y el guerrillero Martín*, (1994), *Fray Perico y Montpetit*, (1998) *Fray Perico y la paz*, (1999).

El primer título de la serie, *Fray Perico en la guerra*, pone en marcha al protagonista cuando se ve obligado a perseguir a los ladrones que le ha robado el burro y la imagen de San Francisco, razón por la que el monje se ve envuelto en la guerra. Poco después recibirá en su convento la visita de un extraño personaje armado con un trabuco, Juan Martín el Empecinado, al que darán cobijo, y finalizada la guerra mostrará su benevolencia a comportarse humanamente con el enemigo francés, y abordar la tarea de reconstrucción de todo lo arrollado por la guerra.

El objetivo del autor es contar la historia de una forma simple, desde la perspectiva infantil. Se nota un cierto aire burlesco en el modo de tratar a los franceses y se atiende más a los valores morales de los españoles, la ejemplaridad, el patriotismo y la justicia. Fray Perico seguirá los lugares de la Guerra de la Independencia con los distintos personajes tanto franceses como españoles. Son capítulos cortos con ilustraciones, descripción de los frailes y sus actividades.

No podemos obviar aquí la alusión a aquella versión de los *Episodios Nacionales*, ilustrada, que Galdós preparó para el público infantil, distribuida en siete títulos (*Trafalgar*, *2 de mayo*, *Bailén*, *Zaragoza*, *Gerona*, *Cádiz* y *Arapiles*),

de la que se han suprimido el material de (*La Corte de Carlos IV*, *Napoleón en Chamartín* y *Juan Martín el Empecinado*). La intención del autor es la formación de su público en el patriotismo a la vez que se dan a conocer los hitos principales de su historia, acompañados los títulos con ilustraciones que corresponden, al inicio de la publicación, al emblema de una ciudad. Por ejemplo, Zaragoza, comienza con un grabado de la Virgen del Pilar. Protagonizan estas historias el mismo personaje, Gabriel Araceli, actor y espectador de las Historias desde Trafalgar.

Comparando estas publicaciones juveniles con los textos de Juan Muñoz podemos decir que las ilustraciones de Fray Perico ocupan casi la totalidad del libro, son expresivas y llenas de color, y parecen buscar el interés de los niños por estos episodios asimilándolos al formato del cuento infantil, o a la viñeta del cómic. A primera vista parecen destinadas a un público de menor edad que el de Galdós, o por lo menos con una capacidad lectora muy inferior.



#### 4) *La Guerra de la Independencia y el cine español*

El cine español ha experimentado el mismo interés por el tema de la Guerra de la Independencia que la literatura y, de hecho muchos episodios de este acontecimiento han sido llevados a la pantalla como tema argumental. Las películas producidas desde comienzos del siglo XX hasta fecha de hoy son pruebas de ello. Intentaremos agrupar las adaptaciones por tema exponiendo la ficha y el año de producción de cada película acompañada de un breve resumen.

##### 4.1) *El dos de mayo de 1808.*

##### 4.1.1) *El dos de mayo.* España. 1927. Director: José Buchs.

Esta película retrata “El dos de mayo” de 1808 en Madrid con los actores de dicho acontecimiento. Daoíz, Velarde, Arango, Goya, Murat. José Buchs fue el primer director que llevó este episodio de la Guerra de la Independencia al cine. Llama la atención en esta cinta la abundancia de figurantes con miembros del ejército, los efectos especiales y la utilización de escenarios naturales como el parque de Monteleón o Moncloa, durante los fusilamientos del tres de mayo.

Esta cinta inspiró la producción audiovisual encargada por la Comunidad de Madrid al compositor Tomás Marco con el título “Yo lo vi, El dos de mayo de Goya”<sup>143</sup>, con motivo de la conmemoración del segundo Centenario en 2008. La pieza de Marco es una especie de ópera multimedia, y fue representada en el teatro Albéniz en Madrid. Esta película se mantuvo en los carteles durante tres semanas en los cines Príncipe Alfonso de Madrid y Real Cinema.

---

<sup>143</sup>

Marco nos dice que la obra 'se concibe como una narración musical con proyecciones a la manera de una ópera virtual en la que se intercalan pinturas y grabados de Goya gracias a un montaje multimedia con algunas imágenes de la película de José Buchs.... Es una obra de exaltación de los madrileños y españoles de la época pero no una obra anti-francesa sino contra el imperialismo y la fuerza, personalizados en Murat, encarnando la dualidad de Goya como español y patriota pero también como partidarios de las ideas de la Revolución Francesa. Una denuncia del horror y la guerra y un anhelo de superación y cooperación hispano-francesa a través de un pintor que plasmó el levantamiento madrileño pero acabó muriendo en el exilio francés. El lenguaje musical pretende situarse en paralelo con la fuerza expresiva de las imágenes goyescas' (J.C. Deus, “Yo lo ví y no me convenció”, *Periodista digital*, 21.05.2008)

4.1.2) *El abanderado*. España. 1943.- Director: Eusebio Fernández Ardavín. Guión: Luis Fernández Ardavín y Ramón Torrado. Asesores históricos: Luis de Sosa y Federico Carlos Sáinz de Robles. Producción: Suevia Films.

La historia del Dos de mayo origina esta película. La batalla y muerte de los tenientes Daoíz y Velarde sirven de enlace histórico para abordar la trama ficticia de aventuras y de historias de amor. Javier, el protagonista Javier es un abanderado y es novio de Renata, hija de un general francés. Tiene que cumplir una misión secreta que le ha encomendado su regimiento. Para Méndez Leite (1965), la película es “obra que habla de hechos heroicos y vidas ejemplares de nuestra gloriosa historia”. Para Maroto de las Heras (2007), en cambio, la cinta resulta simple, pobre y poco convincente, hecha con escasos medios y pocos efectos especiales. Sin embargo, Emmanuel Larraz (1984) alude a la colaboración prestada por el ejército y el Museo del Ejército en la reconstrucción de ambientes.

4.1.3) *Sangre de mayo*: España. 2008. Director José Luis Garci.

Serie televisiva emitida por la cadena de televisión de la Comunidad de Madrid en el ámbito de la celebración del Bicentenario. Esta serie se inspiró en el segundo y tercer libro de la primera serie de los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós: *La Corte de Carlos IV* y *El 19 de marzo y el 2 de mayo*. Quim Gutiérrez hace de Gabriel Araceli y Paula Echevarría de Inés, su novia. Se trata de las peripecias vividas por los dos protagonistas en aquel día, envuelto en la lucha del dos de mayo en Madrid.

4.2) *Agustina de Aragón y el sitio de Zaragoza. Hemos encontrado dos adaptaciones sobre la heroína de Zaragoza*.

4.2.1) *Agustina de Aragón*. España. 1928. Director: Florian Rey.

Hay algunas películas más sobre Agustina, del período mudo, apenas conocidas: “Los héroes del sitio de Zaragoza” (España, 1905) de Segundo de Chomón, “Moines et guerriers” (Francia, 1909) y “La pressa di Zaragoza” (Italia, 1910) dirigida por Luigi Maggi.

Volviendo a la película de Florian Rey, se trata de una adaptación desde el punto de vista romántico de la historia de la heroína de Zaragoza. Se recoge algunos aspectos biográficos de Agustina y de algunos personajes históricos como Palafox. Sánchez Vidal (1991:102-108) ha estudiado esta versión de la vida de Agustina a partir de los textos publicados con motivo de su rodaje y estreno, ya que actualmente solamente se conserva fragmentariamente.

4.2.2) *Agustina de Aragón*: La segunda cinta sobre Agustina de Aragón aparece en 1950 en manos de Juan Orduña, producción española.

Agustina rompe con su novio porque según ella se ha vendido al enemigo o sea que es un afrancesado y se va con un guerrillero. Animados por Agustina los zaragozanos logran echar a los franceses y consiguen la victoria. Como lo afirma Larraz (1984), el detalle que pone de manifiesto el afrancesamiento del novio es la presencia, encima de una mesa, de las obras de Voltaire. La ficción y la trama histórica se mezclan para dar lugar a esta película bastante representativa de la época. Está repleta de historias sentimentales y aventuras. Como personajes históricos hacen aparición Napoleón, Palafox, y la condesa de Bureta, entre otros.

Javier Hernández Ruiz (2001:127-136) alude a la “fidedigna reconstrucción de las calles de Zaragoza”, aspecto en el que insiste también Larraz (1984), que elogia el esfuerzo en la meticulosidad histórica y en la reconstrucción de la ciudad asediada de la época, gracias a más de 100 decorados y al rodaje de ciertas secuencias en los lugares reales.

Por su parte, Javier Pérez Rojas y José Luis Alcaide (1999:118) han aludido a la influencia de la pintura de historia, materializada en la escena de Agustina disparando un cañón, que sigue el famoso cuadro de Marcos Hiráldez Acosta.

4.2.3) *Sueños de historia*: España. 1957. Director: José Hernández Gan. Guión: José Hernández Gan. Producción: Gredos Films y Alfyega.

Se refleja en esta cinta el episodio del heroísmo de Agustina de Aragón. Esta película consta de dos partes. La primera cuenta el descubrimiento de América y la segunda el Sitio de Zaragoza. La historia empieza en las afueras de la ciudad sitiada. El gesto de Agustina fue ir a buscar a un niño en medio de los

acontecimientos y llevarle a su casa. Después empieza el combate con lucha, explosiones y el avance de los franceses para conquistar la ciudad.

Hay que recordar la película “*El manuscrito encontrado en Zaragoza*” en 1965 aunque no es una adaptación española. Esta película está basada en la novela de Jan Potocki. Un militar francés encuentra un libro en Zaragoza, durante la Guerra de la Independencia. El libro narra la historia de un antepasado suyo, Alfonso Van Worden. Sólo se alude a la Guerra de la Independencia en el prólogo, ya que el resto de la acción se desarrolla en el siglo XVIII y no tiene ninguna relación con la contienda napoleónica.

#### 4.3) *Los guerrilleros*

4.3.1) *El guerrillero*. España. 1930. Director: José Buchs. Guión: Federico de Oliván y José Buchs. Producción: Oliván-Monis.

Se trata de algunos aspectos biográficos del guerrillero Juan Martín “El empecinado” durante la Guerra napoleónica y su conflicto entre el “absolutismo” y “liberalismo”. Además hay historias sentimentales de algunos personajes, el amor entre la hija de un posadero y el capitán Álvaro de Vargas. Tenemos referencias sobre esta cinta sólo indirectas pues actualmente se encuentra en paradero desconocido (Méndez Leite, 1965: I, 311) El personaje del Empecinado suscitó interés para otra película, que no se llevó a cabo pero cuyo guión se conserva en la Biblioteca Nacional.

4.3.2) *Aventuras de Juan Lucas*. España. 1949.- Director: Rafael Gil. Guión: R. Gil y M. Halcón. Basada en la novela de Manuel Halcón. Asesor histórico: Manuel Comba. Producción: Suevia Films.

El bandido Juan Lucas y sus hombres se unen a los soldados y campesinos españoles para luchar contra los franceses durante la Guerra de la Independencia. La escena se desarrolla en Andalucía. Las tropas francesas son derrotadas bajo el mando del general Castaños. Gómez Mesa define esta cinta como “histórica, con su parte, grande, anecdótica”. (1979: 132-133)

4.3.3) *Los guerrilleros*: España. 1963. Director: Pedro L. Ramírez. Guión: Pedro L. Ramírez, M. Ruiz Castillo, A. Mas Guindal, J. M<sup>a</sup>. de Arozamena. Producción: Arturo González, Alfredo Fraile.

Durante la ocupación francesa un destacamento francés se dirige a Andújar después de saquear Córdoba. Son los preparativos de la batalla de Bailén. Sin embargo, un grupo de guerrilleros liderado por Manolo Escobar amenazan al destacamento con sus canciones. Méndez Leite (1965:II, 569) califica esta película de “espectáculo histórico-folklórico” lo que tiene que ver con las abundantes interrupciones en la cinta de canciones populares. Todos los personajes se dirigen a Bailén, al terminar la película, para participar en dicha batalla.

4.3.4) *La guerrilla*: España-Francia. 1972. Director: Rafael Gil. Guión: Rafael J. Salvia y Bernard Revon, basado en la obra de José Martínez Ruiz (Azorín). Producción: Coral (España), Universal Productions France.

Un grupo de valientes se constituye en guerrilla para luchar contra los franceses durante la ocupación francesa. Una muchacha llamada Juana María, novia del jefe de la partida de los guerrilleros se enamora de un oficial francés condenado a muerte. La cinta se ambienta en la guerra y alude a los acontecimientos del momento. Es una historia ficticia y la película carece de personajes históricos.

#### 4.4) *La leyenda de Bruch*

4.4.1) *El tambor del Bruch*: España. 1947. Director: Ignacio F. Iquino. Guión: I. F. Iquino, J. Lladó, J. Coll, S. Cerdán. Asesor militar: Teniente Coronel Jacinto Biescas. Producción: Emisora Films.

La película se sirve del rescate del padre de Marieta por el protagonista Blas para reconstruir la historia del tambor de Bruch durante la Guerra de la Independencia. En efecto, durante la ocupación francesa en 1808, un joven hace sonar su tambor en las montañas de Bruch. La tropa francesa al oír estos redobles del tambor cree que se trata de un poderoso ejército y se retiran por miedo a ser exterminados. Algunos críticos piensan que se trata de la exaltación de Cataluña en esta adaptación, mientras el director Ignacio Iquino la define



simplemente como una película “histórica de acción” (Ángel Comas, 2003). En esta película, se refleja la ambientación de la época. (Ángel, Comas)

4.4.2) *La leyenda del tambor*: España-Méjico. 1981. Director: Jorge Grau. Guión: Jorge Grau, con la colaboración de B. Alazranci y L. Murillo. Producción: Nuevo Cine (España), Conacine (Méjico).

La muerte de un soldado francés suscita la represión de la tropa francesa en Mansera. Los guerrilleros aprovechan la ocasión para atacar a los franceses teniendo su base en la zona de Bruch. Allí se recurre a la historia del niño que hace retumbar su tambor a través de las montañas. José María Caparrós (1992:208) reconoce la “brillante forma” en cuanto a la reconstrucción de la época.

4.4.3) *Bruch*: España. 2010. Director: Benmayor. Guión: Patxi Amescua, Jordi Gasull. Casting: Pep Armengol. Producción: Victoria Borràs, Edmon Roch.

Por haber sido el autor material de la derrota del invencible ejército de Napoleón, la familia de Bruc (Juan José Ballesta) es asesinada y el pueblo atemorizado. Sin embargo, no consiguen atrapar al niño quien se escapa a las montañas y se convierte en el símbolo de la libertad. Luchará contra los franceses con la esperanza de ser reconocido como un héroe. Otra vez se recurre a la leyenda del tambor de Bruch para contar esta historia.

#### 4.5) *Temas generales, combates, traiciones, amor y aventuras, ficción*

4.5.1) *Noche de sangre*: España. 1911. Director: Ricardo Baños y Alberto Marro. Guión: Ricardo Baños y Alberto Marro. Producción: Hispano Films.

*Noche de Sangre* cuenta la historia de amor entre un soldado francés y una española. En un pueblo, la tropa francesa es aniquilada por los españoles y sólo sobrevive, el soldado francés enamorado gracias a la ayuda de su amada. Es la primera cinta conocida que trata del tema del amor. Esta película es desconocida y fue citada por Palmira González (1987).

4.5.2) *El verdugo*: España. 1947. Director: Enrique Gómez Bascuas. Guión: Enrique Gómez Bascuas. La película está basada en “un episodio histórico según Menéndez Pelayo, Honorato de Balzac y General Arteche”. Asesor militar: Teniente Coronel Yagüe Laurel. Producción: Olimpia Films.

En 1940, unas muchachas llegan de Francia huyendo de los nazis para viajar a América. Se alojan en la residencia de Fernando, el marqués de Leganés. Debido a la situación y a los rumores de la guerra, Fernando cuenta la historia de uno de sus antepasados. El relato nos traslada en la época de la Guerra de la Independencia. En un pueblo gallego un soldado del ejército napoleónico es asesinado y como represalia los franceses eligen al menor de la familia para ejercer de verdugo. Después el joven vuelve a la lucha contra los franceses y destaca como un gran soldado. Recibe de manos de Fernando VII el título nobiliario “El verdugo”.

4.5.3) *Luna de sangre*: España. 1950. Director: Francisco Rovira Beleta. Guión: F. Rovira Beleta, Manuel María Salo y Rafael J. Salvia. Basado en *La familia de Alvareda* de Fernán Caballero. Producción: PECSA.

El argumento está basado en la historia de la Guerra de la Independencia en Andalucía con temas de amor, crimen y bandolerismo. Los jóvenes de un pueblo deciden unirse para luchar contra la tropa francesa. Pero la batalla no tiene lugar porque el general Francisco Ballesteros ha firmado un tratado en 1812 para la liberación de Andalucía.

4.5.4) *Sangre de Castilla*: España. 1950. Director: Benito Perojo. Guión: B. Perojo, sobre un argumento de Fernando Alarcón. Producción: Filmófono. Decorados: Sigfrido Burmann. Intérpretes: Mecha Ortiz (Teresa Díaz, Marquesa de Pinorrey y Alcaldesa), Enrique Diosdado (Marcos Ruiz), Julio Peña (Teniente Pedro Garcés), Susana Canales (Acacia Maldonado).

La invasión francesa sirve de trasfondo histórico para tratar sobre temas de amor, celos y venganzas de varios personajes en un pueblo. Se alude a la batalla de los Arapiles. Esta película tiene un apunte costumbrista e histórico. Una mujer es elegida como alcaldesa del pueblo y ella dirige la lucha contra los

franceses. Según Román Gubern (Benito Perojo, p. 439-445), fue muy mal acogida.

4.5.5) *Lola la picarona*: España. 1951. Director: Luis Lucia. Guión: L. Lucia, J. L. Colina, R. Blasco. Basado en la obra teatral de José María Pemán *Cuando las Cortes de Cádiz*. Producción: Cifesa.

La película refiere al sitio y a Las Cortés de Cádiz. Lola es una cantante española que vacila entre dos amores: un patriota y un oficial francés. Son temas tratados a menudo en las películas de esta época. Se resalta la historia de la Guerra de la Independencia y el folklore a través de las canciones. Según Larraz (1984) el tema de Las Cortés de Cádiz fue evocado de forma superficial en esta cinta debido a la censura que exigía una historia conforme a la ideología oficial de aquel entonces.

4.5.6) *El tirano de Toledo*: España-Francia-Italia. 1952. Director: Henri Decoin. Guión: Claude Vermorel. Basado en *Le coffre et le revenant* (El cofre y el aparecido) de Stendhal. Producción: Atenea Films, Chamartín, ECE.

Para conseguir la liberación de su novio (jefe de guerrilleros, Fernando), prisionero de los franceses, la joven Inés decide casarse con el gobernador o jefe de policía afrancesado, Blas. Sin embargo el afrancesado sospecha de su mujer y decide ejecutarla. Los dos hombres, marido y amante, se enfrentan. No hay ningún acontecimiento histórico. Se puede destacar alguna escaramuza y franceses fusilando a un grupo de patriotas que se había amotinado contra ellos. Es una película de aventura ubicada en la Guerra de la Independencia en Toledo en 1810.

4.5.7) *El mensajero*: España. 1953.- Director: Fernando Fernán Gómez. Guión: M. Suárez Caso, F. Fernán Gómez. Producción: Helenia Films.

Un grupo de guerrilleros se ve traicionado por uno de los suyos, después de haber robado un mensaje de suma importancia por lo que deciden entregarlo al bando enemigo. Pero al final recapacitan y no llevan a cabo su plan. La película carece de personajes históricos. Para Antonio Castro (1974: 149) se trata de una “película casi infantil y de aventuras” y “una equivocación completa” y no una relectura de las ficciones históricas sobre el tema de la

Guerra de la Independencia como la había calificado Ramón Freixas, en su crítica a la cinta (1982: 45).

4.5.8) *Ventas de Vargas*: España. 1958. Director: Enrique Cahen Salaberry. Guión: Luis Lucas, José Gallardo y Agustín de Foxá. Producción: PECSA.

Es la historia sentimental de una cantante con un soldado francés y un guerrillero durante la ocupación francesa. La historia se centra en la preparación de la batalla de Bailén, los preludios. Desde el punto de vista histórico, aparece el general Castaños cuyo papel es imprescindible en este episodio de Bailén y que fue interpretado por Felix Defauce.

4.5.9) *Carmen la de la Ronda*: España. 1959.- Director: Tulio Demichelli. Guión: J. M<sup>a</sup>. Arozamena, T. Demichelli, A. Mas Guindal. Producción: Benito Perojo.

De la misma manera, la española Carmen se enfrenta a sus sentimientos hacia dos hombres: un guerrillero y un soldado francés. Este último ha desertado del ejército francés para reunirse con Carmen y combatir contra Napoleón. Finalmente, el guerrillero morirá en brazos de Carmen. Como señala Méndez Leite (1965: II, 370) en esta película “los contrabandistas han desaparecido para ser convertidos en patriotas en lucha con las tropas napoleónicas”.

En la mayoría de estas películas, lo que resalta es el patriotismo y la valentía de los españoles enfrentados a su destino, abandonados por sus reyes y dispuestos a morir por el Deseado, Fernando VII.

Es frecuente el tema del amor donde una joven española se enamora de un soldado francés y tienen que luchar para salvar este amor prohibido o también la oposición de un guerrillero y un soldado francés que se enfrentan por el amor de una muchacha española.

Las adaptaciones a veces tienen carácter histórico y otras veces ficticio. El mismo tema puede ser adaptado por distintos directores en distintas fechas.

Según lo que hemos podido observar, las adaptaciones sobre el tema conocen éxito en el franquismo. Hemos encontrado una quincena de películas desde los años 40 hasta los 70, mientras que en estos momentos del segundo centenario no hemos encontrado más de cinco películas.

Quizá, el objetivo de la propaganda patriótica y el deseo de vender el carácter español favorecieron estas realizaciones cinematográficas durante el franquismo. La Guerra de la Independencia constituye el telón de fondo para incentivar el orgullo y la soberbia del pueblo español que lucha por su libertad.

Hemos querido sólo hacer constar estas características que hemos observado, ya que nuestro estudio está enfocado sobre la novela. Les remitimos a los trabajos de Jesús Maroto sobre este género y la página web [www.don-alfredo-mayo.com](http://www.don-alfredo-mayo.com) y en la página web de la Biblioteca Nacional <http://www.bne.es/es/Servicios/InformacionBibliografica/GuiaRecursosGuerraIndependencia/LaGuerraIndependenciaCine>.

##### *5) Recapitulación y conclusión parcial.*

No parece que el problema histórico sea, en la mayoría de los casos analizados, lo sustancial de las novelas sino más bien la proyección de los elementos de “corrección política” de la sociedad actual sobre los escenarios del pasado, y principalmente la consecución de una novela que abunda en recursos como el suspense, el misterio, el romance, etc...

Se traslada así la tendencia de la novela posmoderna al pasado. En estos relatos sobre la Guerra de la Independencia, artistas y periodistas son, a veces, los personajes más socorridos para protagonizar las novelas. Por esta razón, se dejan ver novelas en proceso, en las que existen lectores y escritores, confesiones y auditorios y fisonomías propias de la novela policiaca: búsquedas, secretos, detectives. Como se ha visto, la novela histórica puede albergar otros géneros, novelas de artista (el escritor se sirve de la historia de un pintor para recrear el ambiente de la contienda napoleónica, como hace Francisco Galván en *Memorias del guerrillero con dos cabezas*), policiaca, de aventuras (Gómez Rufo en *el secreto del rey cautivo*). Y la combinación de estos géneros permite estimular el interés del lector para una cómoda lectura.

La Historia se afronta pues desde el prisma político de proyección de emblemas nacionales o internacionales, ligados al movimiento de la extrema izquierda, el pacifismo, contra el poder central, en defensa de las minorías de todo tipo, proyectando el espectro de la dictadura franquista, el colonialismo norteamericano, la Guerra Fría o las masacres de los campos de concentración. En

la mayoría de los casos la novela no ha sido motivada por una opción política sino por una circunstancia editorial, un encargo, un aniversario.

Además, estos escritores, a diferencia de los que escribieron en el XIX, no son historiadores, sino periodistas, trabajan en los medios de comunicación, prensa escrita, radio, televisión y desde allí han dado el salto hacia la narrativa.

Tienen como punto de referencia a Galdós, en algunos casos (los más antiguos sobre todo) porque lo conocen y se dejan orientar por él en la confección de sus novelas, y aunque pretenden corregirlo y rectificarlo toman de él mucho más de lo que confiesan. La nueva novela histórica sobre la Guerra de la Independencia no ha superado de ninguna manera los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, en palabras del profesor Sanz Villanueva. La abundancia de novelas históricas en el presente “no aportan gran cosa a las de antaño, ni superan, en general, la plasticidad de la recreación histórica y el acierto narrativo de las series firmadas por Galdós y Baroja. No han de dolernos prendas. La reciente narrativa sobre la sublevación antifrancesa y sus aledaños históricos deja incólumes el valor literario y la plasticidad de los trechos novelescos correspondientes a aquellos momentos de los *Episodios Nacionales* y de *Memoria de un hombre de acción*” (de Diego García, 2008b: 508).

Mientras la representación de la Guerra de la Independencia en la primera serie de los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós se propone mostrar la liberación como el resultado de un esfuerzo colectivo y aprovecha esta coyuntura histórica para exaltar los valores patrióticos nacionales, para difundir la idea de nación y de unión entre los españoles, en las novelas recientes de lo que se trata es permitir la visión y perspectiva que cada autor quiera dotar a su relato. Por eso se llega a tal amalgama de tipos novelísticos y temas. En estas nuevas novelas más que rescribir la historia, los nuevos escritores se preocupan del aspecto comercial. De allí la mezcla de géneros, casos aislados y versiones que suscitan interés en el lector no por su veracidad sino por su novedad.

La historia de lo que ocurrió en la Guerra de la Independencia no es el motivo principal de preocupación de los nuevos escritores. Lo que les interesa es el punto de vista desde el que enfocan personalmente hechos, que se interpretan en función de otros hechos, por ejemplo, preocupaciones políticas o de actualidad, la consolidación de la democracia, las cuentas no ajustadas con el franquismo, la polémica por la invasión de Irak por los Estados Unidos. La historia se cuenta dependiendo de las circunstancias y del objetivo fijado. Por lo que hemos

expuesto hasta aquí, podemos ver que, en las novelas seleccionadas, priman sobre los conflictos históricos, los sentimentales, pasionales, los episodios eróticos, y no encontramos una convicción ideológica fuerte en sus héroes o más bien antihéroes, en el caso de los afrancesados por ejemplo. Estos protagonistas son débiles, grises, condescendientes. El único fanatismo que está permitido es el de los independentistas y la opción del escritor, en la mayoría de los casos, va contra los patriotas salvo en el caso de que se esté hablando de gestas libradas en territorios que hoy pertenecen a las Autonomías, una defensa que es del carácter periférico más que defensa de la nación.

En *El Dos de mayo de 1808* de José Luis Olaizola la novela se sirve del procedimiento de la metanarración para restaurar la figura de Godoy, contrariando lo dicho por los historiadores (concretamente el Conde de Toreno) y estableciendo un dialogo entre el editor y el narrador protagonista para justificar este procedimiento. De la misma manera Ángeles Irisarri borra los límites entre la historia y la novela para la reescritura de la historia de Agustina de Aragón en su novela *La artillera*.

Otras novelas se ocupan de una figura histórica en concreto o de un hecho en la Guerra de la Independencia. Tenemos las figuras del guerrillero, Juan Martín “el Empecinado”, “La artillera”, “El príncipe de la paz”. En este tipo de novela, el pueblo constituye un simple telón de fondo para dar más objetividad a la historia. Ignacio Merino, José Luis Olaizola, Ángeles Irrisari se fijan en personajes específicos para contar su historia.

Otras novelas como *La guerrillera apasionada*, *Lady Smith*, *La afrancesada* son regionalistas y tratan de valorar las acciones de una provincia en concreto durante la contienda, ensalzando los héroes locales. Tampoco podemos descuidar el motivo comercial, por lo que los escritores quieren primero conseguir el apoyo de una localidad precisa antes de llegar a nivel nacional. Juanjo Sánchez Arreseigor, Mabel Ruiz, Enrique Granados son ejemplos de esta atención pormenorizada, al País Vasco, Extremadura y Salamanca. Significativamente, coinciden estas ubicaciones con las zonas de conflictividad en la España actual como es el caso del País Vasco y Cataluña de un lado como otro se comprueba el carácter local en este revisionismo.

Si intentamos analizar los motivos de la elección de los nuevos escritores del tema de la “Guerra de la Independencia” comprobamos que todos afirman el propósito de hacer una nueva versión de los acontecimientos, una novela diferente

a los publicados. Diferente en el sentido de que es sabido de todos que los *Episodios Nacionales* han presentado esta visión de conjunto, de colectividad, de nación a través del relato de la Guerra de la Independencia.

Los escritores por otra parte, suelen entrar en el juego del distanciamiento a modo de excusa para inventar la historia como se comprueba en la novela de Ignacio Merino, en que un narrador testigo se inmiscuye en el relato para rectificar algunas versiones. Aunque en algunos casos se elogia la documentación histórica concedida a estos textos, lo cierto es que la mayoría no exige ningún tipo de rigor documental bajo el pretexto de la metaficción y la metanarración.

En fin, aunque estas novelas lleven el peso del distanciamiento, nos informan al mismo tiempo que nos entretiene. La visión ha cambiado ya que hemos pasado de una visión colectiva a una visión individual, marginada y de una generación testigo o cercana a la Guerra de la Independencia a una generación heredera. De esta forma estas novelas se inscriben en la nueva novela histórica o como lo dice Celia Fernández (2003: 150) la novela histórica postmoderna rescata figuras de personajes históricos y acontecimientos marginados o aislados por la historia.

Estas novelas, en su conjunto se inscriben en la ola de la nueva novela histórica donde se trata de describir la historia o interpretar los hechos o la historia de los personajes históricos de una manera diferente sin mucho rigor histórico. Las múltiples perspectivas o la heteroglosia pregonada por los nuevos teóricos del género han encontrado sentido en estas novelas. Cada escritor inventa su historia, lo que tiene como consecuencia no solo el incremento de novelas históricas sobre la Guerra de la Independencia sino también la diversidad en los temas tratados.

Aunque la novela histórica reciente intenta desmarcarse de la confeccionada en siglos pasados, este somero análisis revela que la novela del siglo XX sigue sirviéndose de los elementos básicos del género histórico a la hora de la construcción del relato; la combinación en planos bien destacados, de personajes históricos y ficcionales, el recurso al color local como marca de verosimilitud, los ingredientes de la novela popular para atraer la atención de los lectores, sobre una trama romántica, o una historia de aventuras, que a veces asume tanto protagonismo que acaba desdibujando el fondo histórico.





### CAPÍTULO III

#### *Análisis de novelas históricas postmodernas sobre el tema de la Guerra de la Independencia en la década de los 80.*

##### *1. Jesús Fernández Santos, Cabrera (1981)*

###### *1.1) El autor y su obra*

Jesús Fernández Santos nació en Madrid, en 1926, en el seno de una familia de la burguesía media. Quedó huérfano de madre a los dos años. Con solo trece años perdió también a su padre. De modo que la soledad del huérfano es una de las experiencias bien conocidas que puede reflejar en su novela de 1981, *Cabrera*, sobre el itinerario de un expósito que deambula con las tropas francesas hasta quedar encerrado en el infierno del campo de prisioneros de la isla de Cabrera.

Fernández Santos estudió en la Universidad Complutense en la Facultad de Filosofía y Letras (Historia) y fue compañero de Ignacio Aldecoa, Medardo Fraile, Alfonso Paso, y Alfonso Sastre con los que se inició en el mundo del teatro universitario y de los estudios de cine. Sus estudios cinematográficos le sirvieron para ver películas prohibidas y rodar algunas que a la larga serían los precedentes de una larga carrera como documentalista. Realizó documentales sobre España, su paisaje, su cultura y sus monumentos.

En 1952, al abandonar la facultad, Fernández Santos publicó diversos cuentos en “Revista Española”. Pero su carrera literaria comenzó propiamente en 1957 y desde entonces, durante 34 años, ocupó los puestos más representativos de la narrativa española de la posguerra. En los años cincuenta vieron la luz tres novelas importantes: *En la Hoguera* (1957) (con el premio Gabriel Miró en 1957) *Cabeza Rapada* (1958) y *Los Bravos* (1960). *Laberintos* aparece en 1964 y *El hombre de los Santos* en 1969, novela que obtendrá el Premio de Crítica en 1970. En los setenta aparecen cinco novelas; *Los Catedrales* (1970), *El libro de las memorias de las cosas* (1977), *Extramuros* (1978), *Europa y algo más* (1977), *A*

*Orillas de una vieja dama* (1979). Fue uno de los precursores de las nuevas formas literarias tras la dictadura<sup>144</sup>.

Fundamentalmente es recordado en la literatura española del siglo XX por sus novelas neorrealistas. Pero además, el escritor redactó novelas de tipo existencialista, intimista, y también novelas históricas, en las que —de todas formas, dice Son-Ung Kim (2006)—, siempre pueden reconocerse los problemas sociales que preocupaban a Fernández Santos en el momento de su escritura.

Este es el caso de la novela histórica, *Cabrera* cuyo argumento sirve al novelista para aludir —bajo el ropaje histórico— a los campos de concentración del siglo XX y al proceso de la revisión de la constitución española que estaba en curso en los momentos de la redacción de *Cabrera*. En realidad, como el propio autor confesaba, esta novela no era propiamente histórica:

Yo siempre digo de este tipo de narraciones que son historias de hoy contadas desde otro tiempo. Cualquiera que haya leído *Cabrera* ve que hay una serie de acontecimientos que se repiten actualmente, que se han repetido hace poco: campos de concentraciones, la primera constitución española atacada por una serie de estamentos sociales nada más aparecer, las luchas fratricidas... en fin las dos Españas, que es un tema actual (Sánchez Arnosi, 1982; 4).

Aunque el escritor había estudiado exhaustivamente un amplio material en las Bibliotecas Nacional de Madrid y de París<sup>145</sup>, tan amplio, que como él mismo diría: “con el material que he consultado podría haber hecho un relato de mil páginas, pero cada vez me gusta menos lo superfluo, hay que dar al lector lo esencial” (Son Ung Kim, 2006: 156).

Además, con esta opción por la novela histórica Fernández Santos colaboraba a superar el realismo social de la novela en la dictadura, abriendo paso a las nuevas exigencias ideológicas y estéticas. No era la primera vez que se

---

<sup>144</sup> La producción novelesca de Jesús Fernández Santos ha suscitado gran interés entre los filólogos. Son abundantes los congresos, tesis doctorales, publicaciones especializadas realizadas al respecto. Por ejemplo, Concha Alborg (1984) *Temas y técnicas en la narrativa de Jesús Fernández Santos*, Jiménez Madrid, Ramón (1991) en *El universo narrativo de Jesús Fernández Santos*, Jorge Rodríguez Padrón (1982) en *La narrativa de Jesús Fernández Santos*, Saúl Garnelo, *Historia y novela en Jesús Fernández Santos* (2005). Susana Pastor Certeros ha hecho un estudio comparativo sobre la producción literaria y cinematográfica de nuestro autor, *Cine y Literatura: la obra de Jesús Fernández Santos*, (Biblioteca Virtual Cervantes) Aquí no se trata de hacer una relación exhaustiva de todos los estudios. Pero sí es necesario subrayar, la importancia que ha tenido este autor en la literatura española del siglo XX.

<sup>145</sup> Dice Martínez Cachero que para confeccionar esta novela Fernández Santos utilizó el diario de uno de los supervivientes encontrado en la Biblioteca Nacional (1997: 508).

adentraba en el marco histórico<sup>146</sup>. *Extramuros* (1978) — una novela ambientada en el siglo de Oro español que obtuvo el Premio Fastenrath de la Real Academia Española y el Premio de Literatura—, trataba en un contexto histórico un tema provocador; la vida de dos religiosas en un convento que mantenían una relación amorosa.

Por comparación a *Extramuros*, *Cabrera*, no recibió una crítica espectacular. Muchos críticos afirmarían que la novela no había alcanzado la misma calidad desde el punto de vista literario. Sin embargo se reconoció que su tema era innovador y de actualidad. La historia es la de los hombres, mujeres y niños, que — como el protagonista— confiaron en la fuerza poderosa e invencible de Napoleón Bonaparte y concluyeron en un horrible confinamiento de la isla de Cabrera. Todo ello narrado en un tono de desilusión e indiferencia, impresión que alcanza el sabio hacer de las instancias narrativas, como veremos.

## 1.2) *El Narrador protagonista*

Nunca llegaremos a conocer el nombre del protagonista porque Fernández Santos quiere indicar que no es más que uno de los muchos afrancesados que fueron víctimas de la aventura napoleónica de la que salieron— en el mejor de los casos— desengañados y hartos, después de haber sido víctimas de la violencia, del hambre, del horror.

Cuando arranca la novela, sólo sabemos que este protagonista acaba de dejar la Casa de los Expósitos, donde ha sido criado, porque un labriego lo ha contratado como mozo de cuadra, y que el cunero afronta esta nueva vida como el inicio de su libertad. El primer amo del cunero no será, de todas formas excesivamente exigente:

-¡Ea galán! – Me dijo-, ahora que ya tienes padre, debes servirle y obedecerle en todo, que el señor suele dar ciento por uno a aquellos que agradecen sus favores.

-Así haré – respondí entre dientes, en tono tan suave que yo mismo me escuché admirado (...)

los trabajos que para mí empezaron antes de amanecer el día siguiente, no eran tan duros como yo me temía, sino tan sólo madrugar, limpiar las cuadras, ordeñar y atropar alguna que otra carga de leña poco pesada (Fernández Santos, 1981: 9, 11).

<sup>146</sup>

Según Ramón Jiménez Madrid, en *El universo narrativo de Jesús Fernández Santos* (1991), el autor alcanza en estas novelas, su madurez y la armonía necesaria para conseguir sus más logrados frutos, tanto a nivel estilístico como temático.

El cunero vive, pues, en un momento de “buena fortuna”, pero no se conforma con su suerte. Poco después, cruza el pueblo una tropa francesa, en son de paz, precedido por un libelo que trata de desbaratar los infundios y calumnias difundidas contra los franceses; pues su propósito es ganarse la confianza de los españoles. Por eso, los militares colocan un cartel a la entrada del lugar donde acampan para expresar sus intenciones, aunque sin solicitar la venia de sus habitantes para montar sus tiendas:

...así le ruego informe a sus vecinos y habitantes de que el ejército francés está entrando en su territorio como amigo donde se le ha recibido bien en todas partes y de que todos los rumores que se propaguen para infundir temor y hostilidad hacia él son enteramente falsos y sin ninguna base real... (Fernández Santos, 1981: 17).

Y es entonces cuando, por vez primera, el protagonista escucha hablar de Napoleón como de un héroe, aunque en esta novela el Emperador no deje de representar un personaje secundario, ya que lo crucial es contar la tragedia de los deportados (Sánchez Arnosi, 1982: 4):

Nunca entendí de qué trataban, mas en aquellos días escuché por vez primera el nombre del Emperador, de aquel Napoleón que pronto estuvo en boca de todos. Llegaban cada mañana correos de Madrid, vagos relatos de la arrogancia de sus tropas, pactos de nuestros soberanos que llenaban las horas de la noche. Librábamos los chicos duras batallas donde los de la aldea siempre salían victoriosos contra vecinos disfrazados de franceses (Fernández Santos, 1981: 12).

Al oír hablar de Napoleón, al muchacho le invade la certeza de que ese es el camino que le señala la suerte. Por eso, abandona su oficio, a su amo y la tranquila vida del pueblo, para sumarse al cortejo francés. Al cunero no se le escapa el estado de decadencia en que se encuentra la tropa. Pero muy pronto, palpará también el desencanto y desilusión de los soldados. O al menos así es como describe los sucesos, mucho tiempo después de haber ocurrido, con su perspectiva distanciada y cínica. Si el trabajo con el amo lo juzgó antes de tiempo difícil y duro, pronto podrá comprobar que se ha equivocado en cuanto al esplendor y la gloria de los franceses:

Allí, tras los fusiles afiliados, los morriones altivos y las robustas botas, se apretaban hacinados, entre vitualla y sacos, enfermos y mujeres, carne de pelo y pluma.... No era aquella la vida que me imaginaba, la hueste que me cegó a la noche, nueva

familia en la que habría de aprender lo que la cuna y amo me negaron... (Fernández Santos, 1981: 20).

A pesar de ello el cunero es feliz porque siente por vez primera que su vida y su destino están en sus manos: “(...) era dueño de mí; de alzarme, andar, medrar, olvidar falsas modestias, fingidas devociones. Era tan libre de hacer el haragán como de sentar plaza... “(Fernández Santos, 1981: 22).

Hasta Bailén sucederán al cunero muchas peripecias e irá cambiando de amos varias veces, aspirando al medro personal, sin más objetivos de relieve. La comitiva avanza hacia Cádiz Allí, el cunero pasa del servicio en el ejército al patrocinio de una familia española:

– ¿Tu sabes de jardines?

A ciegas y decidido como rayo, respondí:

–Sé podar, abonar, cuidar flores y otros trabajos que no digo por no cansar oídos tan generosos.

–Entonces, ven conmigo.

Y, tomándome de la mano, me puso en las de un ama que se encargó de aparejarme como el resto de los criados de la casa.

Cambié la cesta de mi coima por bandeja de plata, cortezas y mendrugos por pan blanco y nunca puse los pies en el jardín, sino a la vera de mi nueva dueña que a él bajaba de noche con sus padres (Fernández Santos, 1981: 68, 70).

Pero sus relaciones con la señorita de la casa son descubiertas y es expulsado del trabajo; también sus conferencias secretas con “el amigo”, que pensaba ayudarlo a salir de Cádiz con un salvoconducto de los ingleses. La casa del amigo ha sido quemada. Por eso, ambos, muchachos regresan de nuevo al campamento de los franceses:

Estoy considerando mi futura suerte cuando siento cerca de mí un rumor acelerado. Es el amigo, vencido como yo, maltrecho y negro de humo.

–Alguien nos delató– me explica–. Prendieron fuego a todo.

– ¿Y el barco? ¿Y aquel salvoconducto?

El amigo suspira y no responde.

En la penumbra, ante la casa muda, somos de nuevo compañeros. Hemos tomado el rumbo de otras noches: la luz de las hogueras que ilumina nuestro campamento (Fernández Santos, 1981: 92-93).

Por otro lado los españoles en el bando de las tropas vencidas se preparan para desterrarse con este grupo y exiliarse en Francia. En el puerto de Cádiz, tal como han prometido los militares franceses, ven atracados los barcos en que van a ser repatriados. Pero los altos mandos del ejército francés negocian sólo su propia

libertad y no la de sus subordinados y aquellos que lo habían dejado todo para combatir por el Emperador. No saben el destino que les ha tocado:

Pocos de los hombres capturados en Bailén volverían a Francia: injuriados y maltratados desde el principio, se les negó la repatriación, fueron confinados en viejos pontones en el puerto de Cádiz y finalmente evacuados a la árida isla de Cabrera, en las Baleares, donde la mitad murió de hambre (Esdailes, 2002: 117).

Veinte mil, corrobora el historiador Cayuela, fueron los confinados una quinta parte de los prisioneros de guerra en cinco barcos de la bahía de Cádiz (llamados “Terrible”, “Vencedor”, “Argonauta”, “Bóreas” y “Soberano”). Allí, el hacinamiento, la falta de higiene, y el hambre provocarán en pocos días la muerte y la locura de muchos. Como refleja la novela, los cadáveres son arrojados al mar, y tras esto los españoles se niegan a comer el pescado infectado en un mar poblado de cadáveres: “Arrojar los cadáveres al mar ocasionaba problemas de salud, por lo que se decidió prohibir esta forma de deshacerse de los cuerpos, acumulándose sobre la cubierta decenas de fallecidos” (Cayuela y Gallego, 2008: 545). Por eso, ante el temor de una epidemia generalizada, los presos fueron trasladados a la isla de Cabrera, una isla deshabitada, sin cultivos, sin agua, sin gobierno, donde los disturbios entre los prisioneros fueron continuos.

El resultado de la prisión de Cabrera fue la muerte de la mitad de los soldados que llegaron a la isla, y la pérdida del juicio de la mayoría. El peor castigo que se les podía haber aplicado fue el de dejarlos vivir para que sufrieran por haber sido saqueadores, asesinos. En abril de 1814, cuando Luis XVIII subió al trono fueron liberados los pocos que quedaban<sup>147</sup>.

Al echarse de nuevo a la mar el protagonista sueña con verdes prados en aquel paraíso:

Volvimos a emprender el viaje rumbo a aquel mar que ahora tanto deseaba. Tales ansias o el andar más ligeros de equipaje pusieron alas en nuestros ya sufridos pies, llevándonos a Cádiz en pocas jornadas. Allí paseábamos imaginando nuestra futura suerte en aquel país de leche y miel, de verdes prados y floridos bosques que el amigo nos pintaba, aquella Francia meta común de todos. Tantas veces nos la anunciaron, tanto nos repitieron la bondad de sus gentes, la suave espuma de sus ríos, su cumplida despensa y clima tibio que dábamos por bueno cualquier trago amargo (Fernández Santos, 1981: 94).

<sup>147</sup>

Sobre este episodio escribe Gómez de Arteche Moro, *Guerra de la Independencia, Historia Militar de España de 1808 a 1814*, Madrid, 1901-1903, 14 vol.

Fueron tratados peor que a animales. Las naves, premonitoriamente comparadas con establos, serán las que lleven a los prisioneros hasta la isla. “El cojo” — otro de los personajes de la novela— se incorpora al grupo después del saqueo de Córdoba por los franceses. “El amigo” se lo presenta al protagonista como su botín de Córdoba. “El cojo” dice que quiere probar fortuna en Francia, o incluso en América. Por su apariencia física el cunero lo denomina “cojo” porque se sirve de un bastón para andar, hecho que le da cierto aire de pájaro. El cojo no tiene ninguna convicción política por eso es a veces implacable con la molicie y el aburguesamiento de los oficiales franceses.

En Cádiz, “el amigo” y su grupo celebran reuniones secretas para preparar su fuga. Pero son sorprendidos por los ciudadanos y la casa en la que se reúnen es abrasada. Los personajes vuelven a ser apresados y encerrados en los barcos y “el cojo”, comprendiendo que los vencedores van a ser crueles:

—Esta vez va de veras— cantó el cojo.  
Y acertó porque nos embarcaron pero no en aquellos navíos de tres palos, poblados de cañones, sino en otros bien diferentes parecidos a sucios cascarones, sin velas ni mástiles, más semejantes a establos que a palacios (Fernández Santos, 1981: 94).

Defenderse de los alacranes, de las víboras, beber el agua de lluvia, buscar moluscos o pesca constituyó la actividad primaria de los presos. E incluso confirma Cayuela “llegado un momento incluso, parece ser que hubo casos de canibalismo”, caso que en la novela pone en escena el personaje de “El renegado”, un marinero español que combate en el ejército francés, prisionero en la isla y que termina como un deshecho humano. Había sido un sujeto fuerte y violento, que dio muestras de su belicosidad cuando tras perder en las cartas entrega a su novia al “cojo” en pago del juego (Fernández Santos, 1981: 100-103). En la isla se convertirá en el “chulo” de la coima. Pero es ya un hombre demacrado, que roba a los otros y recibe del “cojo” una paliza que casi lo mata, de no ser por la intervención de la coima (Fernández Santos, 1981: 142-143).

Finalmente el renegado se convierte en un asesino caníbal, que mata a un soldado para saciar el hambre. Es sorprendido por los soldados y entregado al tribunal militar, donde es juzgado por su crimen:

...cuando se le pregunta haber dado muerte al soldado Debraux, no murmura palabra. Más tarde cuando se le acusa de devorar la carne de su víctima, alza los ojos apuntando al cielo más allá de la bóveda.



Un oscuro murmullo se levanta y vuelve a posar cuando aparecen los testigos. Uno tras otro repiten cómo lo hallaron con el postrer bocado entre los dientes y el rostro manchado de la misma sangre que aún le tiñe la ropa. Ni siquiera intentó escapar cuando fue sorprendido (Fernández Santos, 1981: 205).

Todos estos acontecimientos los refiere el muchacho desde la perspectiva limitada que se permite a un personaje protagonista, que testifica sobre otra historia. La limitación de la perspectiva refuerza el realismo del relato, de tono distante, neutral, átono, y representa quizá el modo más fuerte de hacer resonar en el lector el horror por las atrocidades vividas en la isla de Cabrera.

Para ampliar las posibilidades de este narrador limitado en su perspectiva —que no puede ser omnisciente— el escritor introduce incidentes que justifican las acciones. Los episodios y las nuevas problemáticas provienen de su condición de pícaro que entra al servicio de nuevos amos, como ocurre en el capítulo diez cuando transcribe la conversación entre el dómine y otras personas en la casa de su nueva ama. El novio de la señorita se encuentra en campaña. El cunero asiste a una tertulia en la que se congregan diversos personajes, entre ellos un clérigo, el cual se interesa por la suerte de los prisioneros de Bailén y se indigna cuando se le responde que los dejarán marchar. Según este personaje, los traidores deberían pagar por las atrocidades cometidas y asegura que han de pagar “como los evangelios dicen” (Fernández Santos, 1981: 72) es decir, como no dicen, porque el consejo de Jesús es precisamente no seguir aplicando la Ley del Tali3n del “ojo por ojo”. De esto modo Fernández Santos desacredita al clérigo poco ejemplar como clérigo, que manipula y tergiversa el sentido más obvio del mensaje cristiano. El clérigo afirma, incluso, que está dispuesto a coger las armas para defender los derechos de su país si hace falta (Fernández Santos, 1981: 68-76).

### *1.3) Los Personajes anónimos pero singulares*

La versión de Fernández Santos se distancia de otras obras históricas en que centra su atención no en los soldados sino en los seres anónimos, y busca no exaltar el valor, ni realizar una pintura épica, sino hacer el retrato “de lo miserable y de lo triste, y en especial de la dependencia del ser humano de eventualidades que están muy lejos de su control” (Sánchez García, 2008: 125). Son estos personajes en su mayoría, civiles, particulares, individuos de clase baja, ilusionados al comienzo de la historia con la perspectiva del bienestar.

La visión de este tormento se hace desde la perspectiva de un conjunto de personajes anónimos, categorizados por su oficio, sin identidad personal, y se

compone la visión de la guerra desde abajo, sin héroes. Los personajes de esta novela permanecen anónimos a lo largo del relato como si el autor seleccionara este procedimiento para denunciar con más eficacia la situación de los prisioneros en los campos de concentración, donde son convertidos en una masa anónima, a la que solo se designa por atributos, apariencias, funciones: “el dómene, el amo, el ama, el amigo, el cojo, el de gris, la coima, el renegado”. Al contrario, el nombre designaría una identidad definida e irreducible de la que se les despoja

Este recurso subraya también la diversidad de este grupo, compuesto de todas las edades, sexos y clases sociales: niños, mujeres, hombres, militares, gente de buena familia (el amigo explica su alcurnia al protagonista a través de las fotografías de sus antepasados). Todos ellos tienen en común su afrancesamiento. Los atributos de cada personaje son reconocidos por el protagonista, que va dando cuenta de ellos a lo largo de su aventura, testificando lo que ve, y ofreciendo la mayor parte de las descripciones. Pero la relación que entabla con cada personaje no pasa de la mera descripción, es bastante superficial, y no rebasa en la mayor parte de los casos la lamentación o la queja. Eso se ve en el perpetuo cambio de amo. El protagonista abandonará a la coima para entrar a trabajar en una casa al servicio de una señorita, desatendiendo el llanto de la que hasta ese momento ha sido su amante y su protectora. Lo mismo hace cuando abandona el pueblo para integrar la fila de la tropa francesa. Aún en la miseria no es misericordioso y lucha sólo por sus propios intereses

“El amigo” es quizá el único personaje del que sabemos algo más por las cartas que le envía su padre y por lo que él mismo cuenta al llegar a Cádiz. El padre del “amigo” es un soldado español enrolado en las filas del Emperador que combate con otros militares, y que de vez en cuando escribe a su hijo para exponerle la situación y animarle a tener esperanza y fe en el cambio.

Como es sabido, Napoleón llevó a Dinamarca a soldados españoles bajo el nombre “División del Norte” junto con franceses, cuando todavía seguía en vigor la alianza hispano francesa. Y lo hizo por dos razones. Primero quiso reforzar el bloqueo continental contra Inglaterra en esta zona del continente. Más tarde, cuando se rompe la alianza y empieza la guerra entre los dos países, decidió mantener a la División del Norte en Dinamarca para disminuir o rebajar el efectivo del ejército español en España. De este modo favorecía su proyecto de hacerse con el trono español. En el Norte los españoles fueron divididos en pequeñas divisiones y cercados por los franceses para un mejor control, sobre todo cuando llega la noticia de Bailén. Cuando José Bonaparte subió al trono, algunos de estos soldados se negaron a reconocerlo como rey y ayudados por los ingleses, parte de la tropa regresó a España. El resto quedó retenida allí por los

franceses (de Diego García, 2008: 214-215). Pues bien, el padre del “amigo” forma parte de este grupo que se quedó allí con la esperanza de volver. Su mujer ha muerto y ha tenido que abandonar a su hijo con quien intercambia cartas. Esas cartas son el pretexto para la discusión sobre el patriotismo y para mostrar la noble alcurnia de su “amigo” sevillano.

En el siguiente pasaje, el amigo informa al protagonista de la visión que los daneses tienen de ellos, basándose en las cartas de su padre:

– ¿Sabes en qué destacan más los españoles? – preguntaba de pronto.  
– En el valor, sin duda.  
Rompió a reír y mostrando la pipa que solía encender a los postres, respondió:  
– En esto.  
– ¿En fumar?  
– En el gusto por el humo. Dice mi padre que los daneses, viéndoles encender tantos cigarros, les siguen temerosos de que quemen sus campos.  
– Pero tu padre, ¿no está en Francia?  
– Sirve a Francia pero está más arriba, en Dinamarca. Allí los españoles se señalan en eso y en la misa. (...)  
Se llevó la mano al pecho y sacando un cumplido paquete de papeles, comenzó a leer. (Fernández Santos, 1981: 33-34).

Este personaje, siempre, está vanagloriándose de las conspiraciones en las que ha sido hecho prisionero (Fernández Santos, 1981: 77). Pero, en el fondo, toda esta actitud no es más que un subterfugio para no tener que reconocer su fracaso, su aislamiento en el grupo de la alta sociedad a la que pertenece. No logrará huir de la cárcel de Cabrera y allí acabará su fantasía, entre lágrimas y desengaño.

Las reflexiones del “amigo” sobre la guerra y Napoleón podrían representar la conciencia de aquella gente que se comprometió con el Emperador hasta combatir contra su propio país. A su modo, estos personajes eran patriotas que buscaban traer a España otros principios políticos. Por eso el “amigo” no duda en defender al mariscal o al general cuando “el renegado” les acuse de atesorar para sí los bienes acumulados en la rapiña:

– Será como decís – insiste-, mas como quiera que se llame, saldremos de aquí libres todos.  
– Palma es su nombre – media de pronto el renegado-. Y estamos de suerte porque aquí será el canje.  
– ¿Qué canje? – me atrevo a preguntar.  
– El que acordó nuestro necio general.  
El amigo palidece. Apenas frena su desdén cuando replica:  
– El general que dices tiene tantas medallas sobre el pecho como galones el regimiento entero. Haría falta todo un día para contar sus victorias.

—Dirás para contar sus bienes. Desde que yo me incorporé a su tropa sólo le he visto pendiente de sus carros (Fernández Santos, 1981: 107).

No todos los afrancesados compartieron el mismo idealismo político, por supuesto. El protagonista de esta novela, por ejemplo, no buscaba la regeneración de España sino el encuentro con su propia identidad, lo que no logra del todo, pues la novela concluye con la nueva decisión de alistarse pero— esta vez— al lado de los españoles. El narrador se mueve desorientado e indeciso entre dos mundos, sin acabar de reivindicar ninguno: el ejército francés desanimado y derrotado y el pueblo español, también deseoso de dejarse llevar. El protagonista se adapta a cualquier situación.

Quizá esa escasez de datos sobre los personajes indica que al narrador solo le interesa la historia presente, lo que se vive hoy y ahora, y por eso el protagonista no indaga en nada más. Es otro modo también de subrayar la crueldad de la guerra. La historia de los personajes está acabada. Ya no hay para ellos esperanza por tanto, se les excluye del universo diegético. El narrador se mueve del pasado al presente y del presente al pasado, porque estos dos momentos son los únicos que les pertenecen. La guerra acabará con muchos. Con “la coima”, por ejemplo, la primera señora que conoce el protagonista en las filas de los soldados que será su primera amante y quien le inicie a esta vida de aventureros: buscar de comer en los alrededores y cerca del grupo de los generales. La “coima” es la mujer de un sargento homosexual al que se aferra para sobrevivir en esta dura aventura. “La coima” aparece como guía protectora e iniciática para el protagonista cuando huye de su amo en el pueblo y se encuentra solo por vez primera. Es su experiencia del “primer amor” muy cercano a la protección maternal que desconoce como huérfano. Ella es quien le instruye en lo que debe hacer para poder sobrevivir. En la isla, le conseguirá un trabajo de ayudante al lado del dómine en la iglesia. Esta protección es discontinua, porque el protagonista debe aprender de otros personajes y por eso, abandona, de cuando en cuando, esta mujer. Al principio de la novela, el narrador describe a “la coima” como “una sombra de apariencia de virago” (Fernández Santos, 1981: 21), una mujer fuerte y alegre. Sin embargo este aspecto irá empeorando conforme va avanzando el relato. Terminará sus días en la isla, perdida ya y transformada en una mujer muy delgada y débil.

Sólo hay una excepción en este modo de nombrar al personaje o, mejor dicho de mantenerlo en el anonimato. Como se ha dicho, la mujer del viejo sargento es conocida simplemente por su oficio, “la coima”. Pero las demás chicas que ejercen “el oficio” en la isla tienen nombres propios. El hecho de que sean los

únicos personajes a los que da nombre propio se explica quizá por la intimidad que su “oficio” crea con los personajes. Estas mujeres sufrirán el acoso del nuevo dómine que procurará devolverlas a la península. Algunas se esconderán en algunos rincones de la isla y volverán otra vez cuando ya ha pasado la medida:

Así pues, teníamos dómine ahora y así tuvieron que embarcar Lola Lory, María Magdalena de Mayar y Mariette Radayel, manceba del sargento Cosin, amén de la del renegado y otras que dejaron el puerto bañado en lágrimas y maldiciones. Grande fue el sobresalto de todas; muchas huyeron a las cuevas pero una vez vueltas las aguas a su cauce, sus antiguos amigos y clientes volvieron a visitarlas en su nuevo refugio con algún regalo que abriera paso a sus favores (Fernández Santos, 1981: 113).

Una de ellas, María, es primero la amiga íntima del protagonista, casi una niña, y después amante del capellán.

No sabemos nada de su familia. Al cura le cuenta que fue hecha prisionera en el camino a Bailén y en la novela aparece cuando ya la tropa se ha instalado en la isla. Es pequeña, delgada y frágil. Para huir de las seducciones de los hombres, se esconde en las cuevas de la isla. Pero, logrará domesticar al protagonista con su dulzura, y conseguir que él se ocupe de cuidarla hasta conseguirle un trabajo con la gobernanta. Pero, María busca su propio interés como el resto de los personajes. Acabará amancebada con el capellán, y se desentenderá de su antiguo amigo, el protagonista. Adoptará una actitud despegada. Pero cuando caiga en desgracia ante el dómine no podrá escapar del final trágico, muere destrozada por la violación consecutiva de los prisioneros que no pueden perdonarle sus amoríos con el capellán. Será pues, una víctima de los vencedores y de los vencidos.

“El cojo”, un chico listo aunque sin educación, que sabe mucho de la vida, aprende a sacar provecho de todo, desde los juegos de cartas hasta sus dotes de comerciante de cualquier cosa. Es un hombre, dice el protagonista, lucido en carnes, si se compara con él mismo (uno de los pocos retratos del protagonista) (Fernández Santos, 1981: 131). El “cojo” sabrá escapar de la desdicha. No se dejará impresionar por los discursos del “amigo”, al que responde con sentido común, y manteniendo su realismo y neutralidad. Su discapacidad física la sublima por su capacidad de adaptación y pragmatismo. Pero sus habilidades — que incluso le conducen a poner un comercio en Cabrera— son otro modo de Fernández Santos de hacer una parodia de la vida en Cabrera. La isla se ha convertido en un mundo abreviado y los mismos defectos de la península se repiten aquí, como es, el establecimiento de un mercadeo entre ingleses y

prisioneros. Todo se vende. Las mujeres ofrecen sus “servicios” a cambio de techo y comida, como hace María.

Todos estos personajes han sido transformados por la guerra. La lucha por la supervivencia y las calamidades padecidas van modificando su carácter y su destino: la precariedad y el hambre han hecho de la “coima” una mujer de aspecto enfermizo, el renegado se ha convertido en un caníbal, el viejo sargento es arrojado al mar —como un cadáver— al ser dado por muerto, la pequeña María muere a consecuencia de la brutalidad de sus violadores. El cura vuelve a Palma sin haber conseguido vencer sus demonios. El cojo y el amigo regresan a la Península, pero cada uno escoge un camino diferente. El protagonista regresa a Madrid y allí se encuentra con “el hombre de gris” o “el de la levita”, personaje que en la isla estuvo conspirando con “el amigo” para salir de la isla. El final de la novela es el desencanto y la amargura, incluso si los que sobreviven vuelven a emprender nuevos caminos con la esperanza de conseguir sus objetivos.

#### 1.4) *Los personajes colectivos*

##### 14.1) *El Pueblo y el ejército español*

Como manifiesta el cunero, el pueblo español es un personaje sediento de venganza. El patriotismo mueve al pueblo pero no lo hace en el mismo sentido que en la primera serie de los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, aunque allí fuese también el motor de los acontecimientos narrativos. En *Cabrera* el pueblo es diferente, a veces compasivo, capaz de pedir clemencia para los prisioneros, como ocurre en Cádiz en la casa donde trabaja el protagonista. El amo de la casa entiende la decisión de las autoridades de dejar a los prisioneros marcharse. Dice que el mismo Cristo perdonó a sus verdugos y se muestra tolerante, aunque su familia y él no dudarán en echar al protagonista de casa cuando descubren la relación de la hija con él (Fernández Santos, 1981: 91-93).

Otras veces la actitud de los personajes es verdaderamente hostil y fanática. Los españoles no muestran piedad alguna por los prisioneros encerrados en los barcos en el puerto de Cádiz. No respetan a los militares franceses ni a los civiles españoles que les acompañan, porque para ellos son enemigos y traidores.

Sin embargo, hay otros españoles que intentan conciliar esta causa para que se acepte a los invasores. Esta forma de actuar traduce la realidad de esta guerra donde hay divergencia de opiniones entre el pueblo y entre las

corporaciones. Por ejemplo en la novela el narrador nos presenta a dos curas: uno patriota y el otro afrancesado. Fernández Santos pinta la realidad de aquellos tiempos.

El pueblo que pinta Galdós es muy diferente, un pueblo unido, que lucha con coraje por su independencia, por la nación y por la patria. Enfoca la perspectiva desde dentro, gracias a la figura de Gabriel Araceli, quintaesencia del pueblo. En la novela de Fernández Santos, la hostilidad de los españoles hacia los prisioneros no se traduce en violencia directa sino indirecta: el hambre, el abandono castigan a los prisioneros como algo muy semejante a la muerte.

Dos conceptos aparecen a lo largo de la novela: la libertad y la economía. Son dos luchas que emprende el pueblo para liberarse del poder político actual. En efecto las ideas liberales desembocan a la vez en la libertad política y en la libertad económica. El pueblo se ha unificado para poder derrocar al poder actual, pero sus intereses están enfrentados con los de Napoleón. El Emperador se apoya en el pueblo para su provecho (instalar un Bonaparte en el trono) y el pueblo se apoya en Napoleón para derrocar el poder actual e instalar a Fernando VII el deseado en el trono. Los dos coinciden en buscara su propio interés. Pero la contradicción segunda nace cuando vencen al enemigo común, porque a partir de ahí cada una de las partes intenta alcanzar su objetivo. Es lo que expresa el “hombre del gris” cuando se frustra el proyecto de huir de la isla. Afirma que Napoleón les ha traicionado en su proyecto de ayudar al pueblo español. En esta conversación que mantiene con el amigo expresa su desilusión:

...De todos modos, poco importa ahora. –Y añade para sí: Napoleón nos traicionó:  
–Eso nunca se sabe – Responde el amigo con gesto amargo-. Será preciso ganar tiempo.  
– ¿Ganar? Él prometió ayudarnos.  
–A fin de cuentas ha suprimido conventos y comunidades. Hasta han sido abolidos derechos señoriales.  
–Está bien– el de gris sacude la cabeza–. Puede que sea como dices, pero creo que nos equivocamos. De nada sirve firmar decretos liberales que luego borra degollando españoles. Nuestra revolución ha de ser obra de nosotros mismos y bien distinta de la suya. En Francia nació de las intrigas de la Corte, la nuestra deberá ver la luz desde el deseo y la necesidad de rechazar a un agresor injusto y poderoso (Fernández Santos: 139- 140).

Ahora es cuando el de gris se da cuenta del engaño de Napoleón. Al fin y al cabo está usando la tiranía para conseguir el trono, mientras que la libertad es igual para todos no sólo para los franceses. Pregona que quiere ayudar a los españoles a los que asesina. Y aunque “el hombre de gris” desvela el verdadero

objetivo de Napoleón, no puede convencer al “amigo” que sigue creyendo en el Emperador, porque según él, nadie más podrá sacar a España del Oscurantismo.

El pueblo es instigado por el clero para luchar por la patria. Los españoles son muy precavidos. Temen la venganza del Emperador después de la derrota de su ejército. Por eso, los españoles, tras ganar la batalla, desarman a la tropa francesa y la llevan a una ciudad donde discutirán su suerte. La primera decisión había sido dejarla regresar a Francia, junto con los afrancesados por el puerto de Cádiz. Pero los rumores de la represión de Napoleón frente a esta derrota cambian los planes. Los prisioneros representan ahora un canje para el fin de la guerra en España. El pueblo español no se deja engañar ni impresionar por la temible reputación del Emperador. Incluso será precisamente un cura quien reivindique una dura sanción hacia los prisioneros franceses:

– ¿Se ha decidido la suerte de los prisioneros? – Preguntaba de improviso el clérigo.  
– Nada se sabe; algunos hablan de dejarles marchar.

– ¿Cómo eso?

– Multiplicar agravios –razonaba el amo– sólo arrastra consigo nuevas represalias. El mismo Cristo supo perdonar a sus verdugos en aras de la verdadera caridad.

– ¿Qué especie de caridad es ésta? – tronó el dómine-, ¿que consiste en invadir un país, avasallar su fe y secuestrar a sus reyes?

– Salieron de Madrid por su voluntad.

– Diga mejor que lo hicieron obligados por esas tropas que ahora se dicen inocentes. ¿Qué justicia reclaman? Han de pagar como los evangelios dicen. Yo no soy hombre de armas pero estoy dispuesto a tomarles si llegara el caso, con tal de no admitir nuevas humillaciones. Son tan culpables como el mismo Emperador. (Fernández Santos, 1981: 71-72).

Este discurso sorprendente y paradójico en la boca de un sacerdote, habla del odio de todo un pueblo. Los españoles se comportan de forma salvaje con los franceses, y su violencia regresa en la venganza de los franceses. Hablando de las atrocidades de los españoles, el protagonista junto con “el amigo” y “el cojo” tropiezan con unos cadáveres colgados de unos árboles. De lejos tienen el aspecto de frutas. Los tres estaban buscando algo de comer y “el cojo” es el que ve estas supuestas frutas e incita a sus amigos a acercarse. Por eso, el protagonista afirma:

...pues la fruta de la que hablaba nuestro cojo no eran sino cadáveres, unos colgados al sol, otros crucificados, algunos con sus partes cercenadas. Un mosconeo sordo se cernía sobre la sangre seca, sobre los ojos sin pupilas ya (...). Al cabo



concluida la faena, nos espantaron, pero la voz corría y pronto la tropa entera fue un clamor exigiendo represalias (Fernández Santos, 1981: 44).

Tras la victoria, el pueblo se hace intransigente, despiadado. Ahora controla la situación, es libre para actuar y decidir sobre la suerte de los vencidos y hasta de los muertos: “-¿Dónde vais a enterrarlos? –les preguntó el amigo una mañana. - No hay tierra aquí para perros franceses” (Fernández Santos, 1981: 97).

Los prisioneros mueren de hambre y de sed en la isla. “No es la tormenta quien nos impone estos ayunos, sino los mismos españoles. Ellos saben que el hambre es el peor enemigo” (Fernández Santos, 1981: 195).

El narrador se mantiene equidistante entre unos y otros. Procura pensar que las injurias del pueblo contra los presos que cruzan por los pueblos no van con él, porque él es español y ajeno a esa guerra. Trata de mirar sólo por sus intereses.

Así pues, Fernández Santos pinta a los españoles en esta novela como a un pueblo fanático que lucha para librarse de la dominación francesa y aunque no describe demasiadas atrocidades (los muertos colgados en los árboles, la agresión e injurias a la tropa, el abandono en la isla de los prisioneros) es patente la opinión del autor. *Cabrera* fue un cruel exterminio provocado indirectamente.

#### *1.4.2) El ejército francés*

Por el contrario, el ejército francés no destaca por su patriotismo, sino por su venalidad. Es un ejército profesional pero integrado por mercenarios dispuestos a venderse al mejor precio. Saquea iglesias y pueblos y desata con ello la cólera del pueblo y de sus sacerdotes que ven ultrajados los lugares sagrados. Un ejemplo en la novela es el saqueo de la catedral de Córdoba (Fernández Santos, 1981: 38- 40). El autor desacredita a este ejército al describir sus actos abyectos y repugnantes.

El ejército francés es cosmopolita, desorganizado y corrupto. Lo integran los soldados de los países conquistados por el Emperador. Algunos han llegado a las filas a la fuerza lo que anula el compromiso verdadero. En algunos casos traicionan a sus compañeros y en otros se sienten condenados. “También me preguntaba cuál sería la patria de aquellos suizos dispuestos a luchar por quien les

diera mejor paga, de los polacos, germanos, y franceses venidos de tan lejos, siempre marchando, luchando eternamente” (Fernández Santos, 1981: 50).

En la tropa francesa en la que ingresa el protagonista hay también civiles, mujeres, niños, jóvenes, viejos y enfermos. “Allá corrían viejos y niños, enfermos y lisiados, coimas dispuestas a cobrar tanto pago, nubes de hambrientos en busca de pitanza” (Fernández Santos, 1981: 39).

Frente al fanatismo del pueblo español se encuentra la violencia y barbarie del ejército francés. Ambos (el pueblo español y el ejército francés) se reenvían uno a otro su propia imagen como en un efecto especular. Es decir, la maldad de uno se refleja en la maldad del otro, como si el mal se contemplara a sí mismo en un espejo. Surge entonces la pregunta de si hay que combatir el mal por el mal o bien de oponerle el bien para que el mal desaparezca.

Como dice Martínez Cachero: “La trama ideada por el novelista sirve para que se enfrenten las dos opciones puestas de manifiesto con motivo de nuestra Guerra de la Independencia, a saber: la modernización de España merced a su apertura a las nuevas ideas, de las que son mensajeros los invasores, o el enquistamiento en lo tradicional y castizo; las discusiones, la intolerancia, las enemistades a este respecto tienen la virtualidad de una parábola que, retrospectivamente, presenta activas vivas aún tiempo después” (Martínez Cachero, 1986: 508-509).

#### *1.4.3) El clero*

En *Cabrera*, la influencia del clero sobre los prisioneros es fundamental pero tiene lugar sólo a través de una persona. En esta novela, el modo de entender la religión no es unánime. Unos curas aconsejan la tolerancia, el perdón y la colaboración con el nuevo rey José Bonaparte y otros reclaman venganza. En esta narración se representan los diferentes puntos de vista de los eclesiásticos durante la Guerra de la Independencia.

De la imagen infantil, el narrador guarda el recuerdo de una religión autoritaria e intransigente, en consonancia con su visión del orfanato como prisión en la que jamás recibió la visita de “ningún pariente, ni rico, ni pobre” (Fernández Santos, 1981: 7, 8). Los responsables del orfanato eran religiosos. Los recuerdos de esta edad infantil son múltiples y frecuentes a medida que avanza el relato, lo

cual podría indicar que el cunero echa en falta la vida tranquila del orfanato o que, en comparación con las atrocidades que va presenciando, aquellos tiempos no fueron tan duros como imaginaba.

De todas formas puede que los comentarios que hace sobre esa infancia no sean referidos con una voz paródica. “Allá en la Santa Casa, los cuneros jugábamos con cartones pintados y más tarde, en el campo así se entretenían arrieros y gañanes, todos buenos cristianos” (Fernández Santos, 1981: 100). El sentimiento de libertad que ha experimentado al convertirse en mozo de muchos años parece contradecirse con la añoranza de una infancia despreocupada y libre en el mismo orfanato que le pareció una prisión:

La navidad pasaba; yo me acordaba de mis años en la casa, tiempo de poco trabajar, de tibias rosquillas y doradas mazapanes con los que las señoras debían acallar quién sabe qué remordimientos y pecados entre suspiros y atentas devociones. Ceremonias aparte, juego y libertad levantaban el ánimo en los rincones de nuestro patio, bajo los árboles cargados de blancos mechones (Fernández Santos, 1981: 133).

Una vez incorporado a la gesta de los franceses, el fanatismo religioso le parecerá estar encarnado por los curas de pueblo, que empujan al pueblo a una venganza para la que encuentran justificación suficiente. En esta tertulia de la casa donde trabaja, el cura cree que el pueblo tiene derecho a defenderse. Incluso el mismo está dispuesto a colgar los hábitos, a coger las armas o a morir antes de ser gobernado por un tirano. Por eso, cuando aquel hombre de levita gris le dice que se trata de elegir entre un rey y la anarquía el dómine se ofusca afirmando que son pretextos para engañar al pueblo:

- ¡no y cien veces no! – Se acaloraba el clérigo—. Siempre, en todas las épocas, desde Alejandro a César, han repetido los tiranos parecidas razones: “Si aceptas y te entregas- dicen- no sólo salvarás la vida sino que luego tendrás tu parte en el botín. Sírreme y serás como yo. Colabora conmigo”. Son las palabras del demonio cuando quiso expulsar a Adán del paraíso (Fernández Santos, 1981: 73).

Con una clara referencia al pasaje del Génesis, este cura desvela la astucia de Napoleón, otro ángel caído que trata de hacer morder el cebo a su víctima, los españoles. Detrás de la libertad prometida se encuentra la dominación a la que aspira la política de Bonaparte. Las palabras del cura son violentas. Napoleón es descrito como un demonio, en la línea de lo que la propaganda política presentaba entonces, la imagen del Emperador como un demonio que se alimentaba de la batalla y la sangre. Nada detiene al Emperador en su proyecto de conquistar la

península a cualquier precio. Pero el cura no le va a la zaga. Es un hombre orgulloso que prefiere antes morir que verse humillado sometándose.

Contrariamente otro de los sacerdotes en esta novela predica la tolerancia, sugiriéndose así la diversidad de posiciones que los clérigos sostuvieron durante la invasión napoleónica. Para disuadir al pueblo de la venganza, predica el evangelio, el ejercicio de la caridad y de la paciencia:

–Hoy quiero hablar de paz, de los felices días que sin duda vendrán cuando demos fin a esta guerra desgraciada. Comenzó por un error, siguió por egoísmo y se verá perdida por debilidad...

Un silencio hostil va ganando, poco a poco, sillas y bancos. Algunos se miran entre sí, sin entender. Leves murmullos se alzan en ecos que apenas hacen huella en sus palabras.

–Feliz el día en que dejando la oscuridad que nos invade, demos paso a la luz de la razón. La providencia nos ofrece un nuevo rey compasivo y prudente...

Nuevos murmullos amenazan tempestad. Sus truenos se adivinan. Mi señora se vuelve temerosa, presta a marchar, pero nadie abandona y ambos debemos esperar, en tanto desde lo alto la voz arremete:

– ¿Cuándo la Religión a la que nos debemos, ha dicho que nos matemos entre hermanos? ¿Cuándo nos ha enseñado a devolver mal por bien, a combatir con la fuerza de las armas? En este tiempo que vivimos, si queremos ser fieles a nuestra condición de cristianos, recordemos lo que el Señor nos recomienda: ¡Paciencia y caridad! (Fernández Santos, 1981: 86-87).

El dómine utiliza los dogmas de la enseñanza cristiana para calmar al pueblo. Pero el pueblo se rebela y está a punto de hacer que el cura se arrepienta de sus palabras. Porque parecen entender que trata de convencerles de que el nuevo rey, José Bonaparte, es un regalo para los españoles y no un usurpador.

Pero el blanco de las críticas a la religión se hace a través de la figura del sacerdote enviado a la isla de Cabrera para confortar a los prisioneros, ya que en lugar de ayudarlos los reprueba e inquieta. El capellán es “un personaje autoritario y pudoroso” que parece preocupado solo por la presencia femenina en el lugar. Recomienda la confianza en Dios a pesar de las atrocidades y miserias que padecen. El protagonista de la novela dará pruebas, en todo caso, de una gran cobardía porque con la ayuda de la coima usará la mentira para hacerse con un puesto de trabajo como sacristán, simulando una fe que no siente: “Sólo algunos cautivos se resistían negándose a aceptar amenazas o premios, sin querer saber nada de misas ni sermones. Cerrados en sí mismos, cumplían sólo el reglamento, arriesgando la vida en ocasiones; yo en cambio me pegué a mi capellán en cuerpo

y alma”. Por mucho que su educación primera haya tenido lugar entre los religiosos, el narrador no demuestra ninguna fe en Dios y se inclina más bien por confiar en el destino o dejarse guiar por la fatalidad.

### *1.5) Tiempo y Espacio*

Como testigo de la historia, el protagonista recorre todos estos lugares y da cuenta del estado de la desolación y de la lucha:

Ahora ya estoy en el infierno. No en el valle de Josafat ni en el limbo de los inocentes ya que nunca lo fui, no sé si por declinación, tal como el dómine decía, o por mi mala suerte. Sobre mí corre un techo remendado, que me separa del mundo de los vivos. También hay quien reza, pide o llora. Oigo lenguas que no llego a entender. Un hedor más terrible que la peste, mezcla de podredumbre y heces, se alza por todos los rincones (Fernández Santos, 1981: 142).

Aunque la novela se desarrolla en su mayor parte en el espacio cerrado de una isla, el texto no ofrece especificaciones concretas del espacio. Sin embargo crea la impresión en el lector de un espacio opresivo y clausurado, ya sea abierto o cerrado, una especie de cárcel, ya sea el orfanato del comienzo de la novela, donde los niños viven encerrados y sometidos, o el confinamiento final en la isla.

La sensación de encierro preside la novela. Y quizá ocurre esto porque en todos los sitios el protagonista se encuentra bajo la custodia de un amo. Eso dificulta sus movimientos tanto en los espacios cerrados como abiertos y coincide con el mensaje de la novela, la ausencia de la libertad, (la invasión y la dominación).

Pero lógicamente el espacio principal de la novela es la isla de Cabrera donde quedaron prisioneros los franceses y los afrancesados vencidos. Aislados de la península ibérica, y olvidados por todos, los prisioneros tuvieron que sobrevivir por sus propios medios. La isla se convirtió en una cárcel rodeada de agua, un infierno donde se castigó a los que se habían puesto de parte del Emperador. El mar, en esta novela, tiene una doble función: provee a los prisioneros de los alimentos y es la cadena que los ahoga e impide huir de la isla. Además, las intemperies, las calamidades naturales como las tormentas, el frío y el calor que azotan a los prisioneros, se suman al castigo impuesto por los españoles.

Otros espacios mencionados en la novela, más allá de la naturaleza, son la parodia de los grandes “sitios” de la cultura parisina, por ejemplo, el “Palais

Royal” (Fernández Santos, 1981: 142) lugar de entretenimiento de los prisioneros que hacían representaciones teatrales para divertirse y olvidar la cruda realidad. O las cuevas, donde se escondía la pequeña María para no abandonar la isla como las demás mujeres, y a las que el narrador llama “el castillo”. En el hospital donde se cura a los enfermos localizamos también un moridero para los desahuciados, una antesala de la muerte, transformada en algo irrisorio porque la presencia del narrador no puede evitar el sufrimiento de los isleños.

### *1.6) El lenguaje*

En este deseo de buscar una nueva forma de escritura, el autor coloca al cunero, y al mundo que le rodea, dentro de una verosimilitud narrativa, de acuerdo con su carácter y el medio ambiente en el que se mueve. Consigue esto al intentar que el lenguaje sea reflejo del telón de fondo social.

Destaca en esta novela el tratamiento del lenguaje en el que desarrolla un trabajo especial, como subraya Concha Alborg cuando afirma que el escritor utiliza mucho el diálogo y sobretodo el arcaísmo. Este procedimiento, según ella, permite conocer la historia a través del lenguaje (Concha Alborg, 1984: 187-188).

Abundan por tanto los diálogos, en frases breves, plagadas de giros familiares, dichos y refranes, la narración lineal sin digresiones. Este tipo de lenguaje nos permite un acercamiento a la situación existencial del protagonista y su medio ambiente.

Cuando se incorpora a filas en la tropa francesa el protagonista, recién dueño de su libertad, intenta pasar por alguien que conoce bien la vida, que parece haber tenido muchas experiencias. Pero “la coima” se ríe de él diciéndole que está presumiendo por su poca edad. A eso él la contesta: “El alma mengua y se endurece (...) –La edad, señora, no se mide por años sino por condiciones” (Fernández Santos, 1981: 7, 23). Incluso la coima reconoce que son palabras sabias y que no puede haber aprendido más que de un ermitaño. Pero el protagonista afirma que las aprendió viviendo y escuchando a los demás que son maestros de la vida. El ermitaño se aísla del mundo en un acto introspectivo para alcanzar el conocimiento y la sabiduría. Sin embargo, la sabiduría del protagonista proviene de su inmersión externa en la vida cotidiana. Al final los dos procedimientos llevan al mismo resultado, la adquisición de la sabiduría.

Estos discursos traicionan el aire ingenuo que el autor quiere resaltar en la figura de su protagonista. La coima reconoce la sabiduría de este chico de tan

pocos años. Hay que decir que el abundante diálogo excluye en muchos pasajes la actividad memorial. Predomina en él la función informativa, y el nivel lingüístico es coloquial (“-calla, patán, ingrato” (...)) Mejor dijera garañón: (67) en unos casos, e intelectual por ejemplo en el discurso del cura (hablo de leyes sabias, dictadas por un nuevo gobierno responsable: (87) en otros de acuerdo a la diversidad de los personajes. Unas veces el cunero utiliza palabras halagüeñas y aduladoras para conseguir su propósito, como cuando el protagonista y el grupo llegan a una ciudad, y allí trata de conmover a una mujer que conoce tratándola como una señora:

-No soy señora, que no llegué a casarme.  
- Perdone pues mi yerro entonces. No creí que otros dejaran de apreciar lo que a la vista está. En lo tocante a regimiento, mucho me temo no conozca el mío.  
- ¿Cuál es su nombre?  
- Pertenecí a intendencia.  
La mujer sonrió, ahuecando la punta del velo que apenas le cubría el rostro.  
-No tienes de qué avergonzarte. Otros más jóvenes que tú sirven en cuerpos más humildes mejor que los mayores.  
-Hubiera deseado mostrar mi valor en más altos empeños, mas por mi poca edad fui rechazado. Desde que me alisté no hago sino amasar el pan. (Fernández Santos, 1981: 69).

El protagonista utiliza el mismo procedimiento con la coima cuando se encuentran en la isla:

En tanto discuten, reconozco a mi vieja. Mal debe andar desde la muerte de su coime para unir su vida a la del renegado. El señor ha de haberlos reunido para ampararse el uno al otro a la espera de que la sin nombre se los lleve. Aunque más flaca y negra, con su voz de campana cascada, aún tiene arrestos para poner en fuga al cojo y su azacán, sin hacer caso de sus amenazas. Luego viene hacia mí y exclama:

- ¡Ven acá, adultero, bastardo! ¡Válgame Dios y cómo se te ve de desmedrado!  
- ¿Quién no lo está, madre, lejos de sus favores y sus santos? (Fernández Santos, 1981: 144).

El cunero sabe cómo y cuándo usar este lenguaje para engatusar a la gente y hacerse la víctima. Omite las historias que le desacreditan. Después de llegar a la península, el protagonista es adoptado por una pareja noble que viaja a Madrid a quien le cuenta su historia:

Me ordenó subir con él y, camino adelante, fui contándole la historia de mi vida, haciéndole más breve el viaje. Pasé revista a la Casa de Expósitos, al capellán y a la gobernadora, callando adrede, por si acaso, la cuestión del sargento y la del ama del

jardín. Tan a lo vivo pinté los días de la isla que, posando sobre mí su mano murmuró:  
—Bien puedes estar contento de tu suerte. Al fin y al cabo salvaste la piel. (Fernández Santos, 1981: 241).

Este lenguaje es motivado por su condición de pícaro —según Concha Alborg (1984: 187) — la cual le obliga a dirigirse siempre con respeto a los mayores, especialmente a los clérigos. En éste y en otros detalles es posible ver cómo la creación de Fernández Santos es magistral, como también en la expresión de la ironía, porque el personaje suele decir cosas muy lejanas de lo que realmente siente, que son perfectamente comprendidas por el lector.

Milagros Sánchez Arnosi (1982: 4) afirma que la historia de *Cabrera* significa un acercamiento al pasado, elaborado estilísticamente a través de un lenguaje donde ritmo y tono se encuentran. Por eso el texto está repleto de contrastes lingüísticos que aluden alternativamente al honor —deshonor, ternura-agresividad etc... —. Mientras el lenguaje utilizado por los que ven a Napoleón como fuente de la felicidad y de la innovación es halagador y esperanzador, el de los que advierten en él al traidor es acusador y lamentador. Otro elemento de contraste es el arcaísmo. El arcaísmo es necesario para establecer el pacto genérico de la novela histórica. En este caso, como explica Fernández Prieto, se trata de un arcaísmo voluntario que colabora al estilo grotesco y siniestro del relato. Este arcaísmo produce un efecto de pastiche y acentúa la hipertextualidad de la novela, porque en la misma proporción en que se aumenta la estilización del texto se rebaja su historicidad (Fernández Prieto; 2003: 192-193). Este lenguaje del protagonista de principios de siglo XIX parece evocar el estilo de la época del Lazarillo de Tormes:

La guerra que, como la fortuna, es a un tiempo venal y caprichoso, que a unos viste de púrpura y a otros con el sudario humilde de la tierra, vino a sacarme un día de aquella condición pareja a la de tantos otros nacidos como yo sin hacienda ni parientes que velaran por mí. (...) El alma mengua y se endurece; así pierde su apresto primero, ese que asoma a los ojos cuando van macerando. Pues si el trabajo resulta madrastra de la vida, aún lo era más en aquella prisión o casa de la que el amo vino a separarme. (Fernández Santos, 1981: 7).



### *1.7) Historicidad y Ficcionalización*

Desde el punto de vista histórico se ha estudiado y comentado el incidente de los prisioneros de Bailén. A continuación examinamos las observaciones de Jean René Aymes en su estudio sobre esta guerra.

Los vencidos de Bailén fueron maltratados por la plebe de camino hacia los pontones, apedreados, cubiertos de insultos, algunos de los soldados del convoy degollados. Y al llegar a Cádiz fueron expuestos al hambre, sed, calor, epidemias. En el pontón “El soberano” morían de hambre 15 o 20 hombres al día. Algunos prefirieron tirarse al agua antes de morir de hambre, otros aullaban de modo horroroso para llamar la atención de los que debían ocuparse del avituallamiento, por eso los confinados vieron como una solución su viaje a Cabrera sin saber que allí les esperaba lo peor (Aymes, 2008: 388). Los primeros tres mil deportados que llegaron allí a comienzos de mayo de 1809 recibieron víveres para tres días y llegaron sin herramientas de ningún tipo. Morirán por envenenamiento cuando coman plantas venenosas o beban agua corrompida. Acudirían a procedimientos de extrema necesidad, comiéndose al burro Robinson, y hasta su propia capa de piel de cabra en un caso. “Se conoce también un caso de canibalismo” (Aymes, 2008: 389). El padre mallorquín Damián, al que odiaban los deportados, circulaba entre ellos ofreciéndoles un crucifijo. También es cierto que una tormenta provocó estragos espantosos.

Además, hay testimonios al respecto procedentes de los españoles deportados y confinados en los depósitos que pueden ser bien recibidos por razones no muy rectas; bien porque constituyen una mano de obra barata o bien porque suponen una fuente de ingresos si se tratan de oficiales adinerados. Según estos testimonios se sabe que no hubo una actitud de conmiseración por parte de los franceses hacia estos prisioneros, y aporta Aymes, “no llegan a la decena las cartas de militares napoleónicos que intervienen para solicitar una medida de indulgencia a favor de algún prisionero expresamente identificado” (Aymes, 2008: 297), pero, sí pueden localizarse testimonios de solidaridad y caridad de los franceses con estos presos en diversas localidades, y un acercamiento más patente en los territorios de Bélgica y Holanda, aunque la vieja Francia vea estas conductas como un ejemplo de traición. Estas ayudas son organizadas y promovidas por los obispos, que mueven a sus fieles a tender una red de solidaridad por todo el país (Aymes, 2008: 299). Lo que se mezcla con una hispanofilia que tiene que ver con la oposición al régimen imperial. Además, estos ciudadanos sirven de intermediarios para que los españoles puedan tener

correspondencia clandestina con sus familiares en España o favoreciendo sus planes de evasión.

Pero en *Cabrera* no encontramos personajes históricos. Todo el universo narrativo es construido a través de personajes inventados. Hasta el general francés que pierde la batalla en la provincia de Córdoba carece de nombre, por tanto de un posible reconocimiento en las páginas de la Historia. No sabemos a quién de todos los militares que pudieron combatir en la Guerra de la Independencia puede estar refiriéndose Fernández Santos. La historia real constata que fue el general Dupont quien se rindió ante el general Castaños. Pero ninguno de los dos es mencionado. Lo ocurrido en la isla, más tarde, lo sabremos por los hechos evocados, no narrados.

La novela se hace a través del narrador, el cunero que ha escuchado el nombre de “Napoleón” al ingresar en la tropa francesa. En Cádiz, en la casa donde trabaja como mozo, recibirá más información escuchando la charla del dueño y sus amigos, que alaban la buena voluntad de José Bonaparte mientras que Napoleón es insultado.

Además, el narrador no dice que estos personajes se encuentren en Cádiz; sólo que el viaje desde donde entregaron las armas, fue breve, pues en el arranque de la novela cuenta “solo dos leguas nos separaban de Bailén” (Fernández Santos, 1981: 63). Y aunque el personaje pasa una temporada en la ciudad, tampoco habla de las Cortes ni asiste, como en otras novelas se hace, a las sesiones de los diputados. Tampoco describe al Cádiz liberal, pletórico de pensadores y de periódicos.

En efecto, lo que le interesa al escritor es hablar de historias privadas y de particulares desconocidos, dentro de esta ciudad tan conocida por su fama por Las Cortes es decir Cádiz. Narra la historia desde abajo, desde la perspectiva de los marginados.

### 1.8) *Cabrera* y Galdós

La relación del protagonista de Fernández Santos con Gabriel Araceli es el punto de encuentro principal en la inspiración del autor madrileño.

El protagonista de esta novela es un personaje que no sale en ningún momento del anonimato y cuyo primer objetivo no es narrar la batalla, como hace Gabriel Araceli en la serie de Galdós, sino hacer la crónica del suplicio que

padecieron los que, adheridos a las filas del Emperador pensando alcanzar una vida mejor, fueron engañados. El protagonista de esta novela acabará preso en Cabrera por haber formado parte del cortejo francés. Este personaje buscaba el medro social y encontró la ruina completa. Los hechos de la Guerra no cobran, por tanto, una importancia en sí mismos, sino en cuanto a la explicación del estado en el que devienen los personajes. Se quiere mostrar así que, a veces, la persecución de nuestros objetivos nos lleva al camino menos esperado.

Pero Fernández Santos no sólo se acoge al amparo del marco histórico sino a las estructuras típicas de la narrativa picaresca, y reconstruye una especie de segunda versión de la primera serie de los *Episodios Nacionales* de Galdós, también protagonizados por un pícaro, Gabriel Araceli (Son-Ung Kim, 2006).

El protagonista de *Cabrera* se incorpora en la fila de la tropa francesa en busca de una vida mejor. Cuenta sus aventuras desde la Casa de Expósitos hasta su enrolamiento en las filas de los Cien Mil hijos de San Luis. Desde esta perspectiva se trata de una historia episódica. Pero más que la historia oficial, es decir, la Guerra de la Independencia, el protagonista cuenta su caso personal junto con los personajes que le rodean.

En la primera serie de Galdós, Gabriel Araceli, es actor de los hechos que cuenta, combina a la perfección la Historia y la Fábula. En *Cabrera* Jesús Fernández se sirve de un caso verídico, el de los prisioneros de Cabrera para contar la historia del huérfano. En esta novela, la historia no es el elemento fundamental. Solo sirve de contextualización para el argumento.

Gabriel Araceli empieza su historia como un pícaro, mozo sin formación, que acaba participando, de modo señalado, en la batalla de Trafalgar. A pesar de su ignorancia de la vida y del mundo, la experiencia de la guerra va granjeándole sabiduría, hazañas, méritos y el respeto ajeno.

El protagonista en *Cabrera* es movido por el ansia de medrar, razón por la que no duda en cambiar de amo cuantas veces sea precisa, para alcanzar su objetivo.

También Araceli, huérfano, se alista en el ejército porque no tiene nada que perder. Gabriel Araceli logra el ascenso en la escala social a que aspira el pícaro y su historia termina, de hecho, con el ascenso a la máxima gloria militar. El protagonista de *Cabrera*, y sus compañeros concluyen en una existencia miserable, en la que todas las atrocidades son válidas con tal de poder sobrevivir (Gazzolo, 1982: 448).

Aunque *Cabrera* no se escribe desde un punto de vista retrospectivo, claramente se trata de una novela memorialística, como realizó Gabriel Araceli en la primera serie de los *Episodios Nacionales*. El protagonista de Fernández Santos cuenta sus aventuras en un tiempo presente, contemporáneo a lo que se está viviendo en el relato, pero desde la perspectiva de quien ya ha vivido. Utiliza por tanto un molde narrativo cercano a la autobiografía lazarillesca, y al modo narrativo de los *Episodios Nacionales*.

Gabriel Araceli en la primera serie de los *Episodios Nacionales* de Galdós alcanza a ir subiendo los escalones del mérito hasta cambiar de clase social, pasando de simple mozo a general. Casi en los albores del sistema capitalista, Benito Pérez Galdós adaptará su novela a la realidad social de su entorno.

Araceli es un protagonista activo. Lucha por la patria, por la nación y, de paso, por sus intereses. Se involucra en la guerra en cuerpo y alma. Por su patriotismo y su valor en el campo de batalla, acaba ingresando en la casta impermeable de los militares.

El cunero de Jesús Fernández Santos ingresa también en la tropa francesa con la intención de medrar y llevar una vida mejor, y también el ejército lo empuja hacia un objetivo que se demostrará distinto del de Araceli. En el momento de la publicación de *Cabrera*, 1981, la sociedad española ya había vivido muchas desilusiones sobre la tan deseada democracia. El interés patriótico y la idea de nación se habían desdibujado. Lo que por entonces empezaba a contar, principalmente, era el logro del “estado de bienestar”. Por otra parte, si el cambio de régimen había augurado la posibilidad de novedades literarias y los escritores y críticos pactaron la demora de un intervalo suficiente para que “el feliz alumbramiento tuviera lugar debidamente”, lo cierto es que, —como rememora Martínez Cachero —en el congreso celebrado en la universidad de Palermo (mayo 1979) sobre *la cultura durante y después del franquismo* el estado de ánimo general era de cierto desaliento y escepticismo (Martínez Cachero, 1986: 381, 382). Por su parte José Luis Abellán resumía esta preocupación en la entrevista que concedió a Santos Amestoy:

La conclusión más aceptada fue que “La llegada de la democracia no había aportado nada espectacular a la cultura [y a la literatura] (...) se adujeron seguidamente estas dos explicaciones de semejante evidencia: de carácter político, una “la falta de ruptura, la larga marcha de la reforma había hecho que las cosas, en definitiva, no cambiaran demasiado” —; menos política, la segunda —“un cambio de este tipo precisa de más tiempo, tres años son pocos”. Pero las palabras *pesimismo* y *desencanto* (que aparecen en la noticia de Efe) expresan el estado de Ánimo reinante

entre aquellos congresistas que sin duda deseaban creer en imposibles milagros” (*Pueblo –suplemento*, 25 V- 1979).

Quizá Fernández Santos transcribía este escepticismo en la suerte del protagonista de su novela, ingenuamente adherido al bando modernizado que pronto olvidó los servicios prestados. Quizá por ello el cunero nunca llegó a involucrarse ideológicamente en las posiciones del bando que defendía. A diferencia de Gabriel Araceli no luchará, será un personaje pasivo, preocupado sólo por lo suyo, que se desentiende del marco histórico. Es algo intencionalmente buscado por Fernández Santos como se comprueba en la vaga referencia a un general que debe ser, sin duda, Dupont, pero al que no se nombra:

–Ese maldito general –decía, debió seguir, antes que retirarse.

–Eso se ve claro ahora –replicaba el amigo- pero ¿qué hubiera conseguido? Sacrificar la tropa para nada.

–Llevaba suficiente.

–Poca y mal preparado, dejando a un lado los marinos y la guardia. Ahora por todas partes nacen voluntarios; el enemigo tiene parque y víveres; aquí se hacen las armas de todo el país y no han de faltar manos para usarlas (Fernández Santos, 1981: 54).

El personaje de “El amigo” justifica la decisión del general frente a su interlocutor. Cada quien ha sacado una conclusión diversa después de la capitulación del ejército francés. Uno pone el acento sobre la debilidad de la tropa francesa y el otro la justifica. Sabemos por la abundante historiografía al respecto que, el examen de las circunstancias que motivaron la derrota de Bailén, es uno de los puntos más discutidos por la bibliografía crítica. Aquí Fernández Santos traslada la polémica a la discusión de dos personajes no eruditos y no especialmente clarividentes.

Bailén fue una batalla en la que no hubo aliados y el ejército del Antiguo Régimen fue capaz de destrozarse a la Gran Armada de Napoleón. El hecho sorprendió a toda Europa porque, en teoría, el ejército de tierra español era infinitamente más débil que su ala marina, la que había sido destrozada en Trafalgar. Por tanto, lo esperable era una holgada victoria de los franceses. Pero fue precisamente esta confianza, la subestimación del ejército español por parte de Napoleón lo que arruinó sus pronósticos y su prestigio en los campos de batalla de Austerlitz, Jena y Eylau. Bailén significa la desmitificación del indomable ejército de Napoleón cuya reputación había aterrorizado a Europa.

El entusiasmo del pueblo español y su instinto de supervivencia, su ira, otorgó en Bailén al general Castaños la derrota de tan indomable ejército. Su gran resistencia física y su conocimiento del terreno explican la victoria. Pero lo que impulsó de manera inequívoca a los españoles es el patriotismo de un pueblo desesperado que lucha por su rey. Algunos españoles se comportaron como un pueblo consciente de su soberanía, y lucharon como elogiaba el cura de esta novela. En efecto, cuando el amo de la casa donde trabaja el protagonista, intenta justificar la decisión de perdonar a los prisioneros a través de los evangelios, el clérigo afirma que no existe el derecho a invadir un país ajeno con intención de gobernarlo:

–Multiplicar agravios–razonaba el amo– solo arrastra consigo nuevas represalias. El mismo Cristo supo perdonar a sus verdugos en aras de la verdadera caridad. –¿Qué especie de caridad es ésta –tronó el dómine–, que consiste en invadir un país, avasallar su fe y secuestrar a sus reyes? (Fernández Santos, 1981: 71)

Bailén fue el punto de inflexión del posicionamiento de las élites y las capas medias ilustradas, que a partir de ese momento comenzaron a adherirse a los combatientes por la Independencia (Cayuela y Gallego, 2008: 110).

Así resume los hechos el historiador Charles Esdailes:

Las tropas, completamente exhaustas y atormentadas por el calor y por la sed, no podían seguir luchando. (...) Cuatro días más tarde, dieciocho mil prisioneros marchaban a la cautividad, en la que sería llamada la capitulación de Bailén. España estaba muy contenta, Gran Bretaña exultante, Francia consternada y Napoleón ultrajado. Era la mayor derrota sufrida hasta el momento por el imperio napoleónico y, lo que es más le había sido infligida por un enemigo por el que el Emperador no había mostrado más que desprecio (Esdailes, 2002: 95).

El protagonista refiere de manera objetiva e imparcial los hechos, quizá porque se mantiene al margen de los bandos, porque se mueve como un mero espectador en los dos mundos.

Muchos son los pecados de la tropa: los muertos al sol, y el hedor de su carne. Aquel “ojo por ojo, diente por diente” que nos leían en la capilla va con nosotros desde la noche al alba cada vez que una aldea nace en el horizonte:

Ahora los mandos prevenidos desvían las columnas cada vez que aparece un campanario, la mancha blanca de una torre, un manantial, un vado, cualquier hato de luces capaz de convertirse en pueblo, bajo la luz mezquina de la luna. Más aún así no es fácil engañar a los que esperan.

Son inútiles los esfuerzos de la escolta, pues una vez rechazados los mayores, niños de toda edad, muchachos como yo, llegan hasta nosotros desafiando las armas, animados por la furia de los dómines (Fernández Santos, 1981: 64).

Varias fueron las hipótesis para explicar este fracaso de Napoleón. Para algunos, como declara en esta novela el observador personaje del “cojo”, Dupont fue el responsable de esta masacre por su avaricia, ya que solo buscó proteger sus bienes. Es un argumento frecuentemente utilizado por algunos historiadores<sup>148</sup> como puede comprobarse en las capitulaciones. Emilio de Diego García explica que en las capitulaciones definitivas se establecieron dos tipos de medidas. En primer lugar, los hombres de Dupont fueron considerados como prisioneros de guerra. En segundo lugar, Vedel y el resto de sus fuerzas se quedaron con todas sus armas y pertenencias. Además todos los generales jefes y oficiales conservaron sus armas y tuvieron transporte para sus personas y efectos. Los soldados sólo llevarán consigo sus mochilas y deberán entregar los objetos robados en el saqueo de los templos (de Diego García, 2008a: 241):

Ahora se conocían, punto por punto, las capitulaciones. Tiendas y barracones se encendían con la nueva de que, a partir de entonces, éramos todos prisioneros. Era preciso entregar las armas que se devolverían en los barcos camino de Francia. Así el ejército saldría de Bailén honrado, no humillado, bajo la vigilancia de los españoles. Los jefes y oficiales podían conservar sus equipajes salvo en el caso de que se sospechara llevar consigo botín de plata, oro o vasos sagrados (Fernández Santos, 1981: 60).

A Dupont le interesaron mucho más los saqueos de las iglesias que las propias maniobras militares. Por eso la cláusula en las capitulaciones que permitía a los oficiales repatriados conservar su equipaje personal, dice Charles Esdailes, motivó la acusación a Dupont de que “se había rendido con el único objeto de salvaguardar su botín”.

Para otros fue un error de cálculo lo que arrastró a Dupont al fracaso, o quizá la necesidad de optar por lo mejor dentro de lo malo. O quizá, como afirma el “amigo”, cegado por su admiración por Napoleón, la desgracia de haber contado con unas condiciones meteorológicas adversas. El soldado español está acostumbrado no sólo a las inclemencias del tiempo sino a las penurias de la vida. Una conversación entre dos de los personajes de *Cabrera*, “el amigo” y “el cojo” clarifica estas posturas:

<sup>148</sup>

Charles Esdailes se pronuncia en el mismo sentido, reconociendo que esta clausura de disponer de las pertenencias pudo haber influido mucho en la aceptación de la capitulación (2002: 117).

–El sol, amigo, es el mismo para todos –concluyó el cojo– aunque, a decir verdad, esos morriones y tan pesados redingotes poco ayudan a parar sus rayos y a la hora de correr, tanto estorba la sed como pisarse los faldones.  
 –Todo eso poco importa. La verdad es que los españoles están acostumbrados a vivir con un trozo de pan y un sorbo de agua. No sienten ni el calor, ni el frío.  
 –Esas son las virtudes de soldado.  
 Calló el amigo ofendido de nuevo; luego como quien saborea de antemano una pronta venganza, amenazó:  
 –El Emperador vendrá a poner orden en España. Entonces se sabrá quién pierde o gana (Fernández Santos, 1981: 57-58).

El “cojo” trata de deshacer con argumentos convincentes y lógicos el optimismo del “amigo” que no puede seguir justificando la derrota de los franceses y no tiene más recurso que el de apelar a la cólera del Emperador.

*Cabrera* es una novela distinta a la primera serie de Galdós, por una parte, porque la historia se cuenta desde la perspectiva de los vencidos, desde abajo, desde la óptica de ese grupo olvidado durante un tiempo en la isla de Cabrera. Por otra parte, porque la atención a la vida cotidiana que Fernández Santos pone en *Cabrera* acerca el relato al *Lazarillo de Tormes*, pícaro al servicio de muchos amos. Pero el cunero no es taimado como Lazarillo sino ingenuo e ignorante como Araceli. Combinando de esta forma dos modelos, la picaresca y el episodio, el *Lazarillo* y Galdós, Fernández Santos trata de instaurar una nueva forma para la novela histórica de la que su obra es un primer intento tras la dictadura<sup>149</sup>. Es una nueva forma de trabar la novela histórica, asegura Santos Alonso, que consiste en la reactualización de los procedimientos tradicionales:

La recuperación de aspectos tradicionales es total, no solo en la caracterización perfecta de la picaresca, sino también por recurrir a la verosimilitud basándose en unas fuentes (unas cartas) o por reflejar un mundo del hampa que recuerda al de Cervantes (Santos Alonso, 2003: 92).

En cuanto a la comparación posible de la novela de Fernández Santos con la de Pérez Galdós cabe decir que las dos novelas sitúan su escenario en el Cádiz de la Guerra de la Independencia, en *Cabrera*, el protagonista llega a Cádiz, después de haber pasado por Madrid y Despeñaperros.

<sup>149</sup> Aunque José María Martínez Cachero afirma que la nueva etapa política después de Franco no obligaba a conllevar una nueva etapa literaria, porque según él “no se registra en este ámbito cambios notorios. Desaparece, sí, la censura, atenuada ya en los últimos años del franquismo, y a partir de su desaparición todos los temas y sus posibles tratamientos serán legítimos y permitidos, pero semejante libertad conseguida no siempre sería debidamente empleada” (Martínez Cachero, 1986: 256).



Si Galdós describe el Cádiz de las Cortes en 1812, Fernández Santos habla en parte de la misma ciudad, pero al principio de la guerra, cuando se produjo la derrota del ejército francés en Bailén. De hecho, vemos que el protagonista evoca tertulias, reuniones secretas pero no las sesiones de las Cortes.

Tampoco Galdós evoca los pontones en el puerto de Cádiz sino las sesiones en las cortes, los diputados y los debates a los que asiste mucha gente, las tertulias en casa de gente respetable, los encuentros secretos con frailes, y con gente que afirma ser liberal.

En fin, si los dos escritores no coinciden en lo seleccionado para su fresco histórico es porque ambos escriben sobre la Guerra de la Independencia centrándose en hechos y acontecimientos diferentes. Galdós quiere representar este Cádiz liberal, ocupado por los ingleses y los españoles de todas las clases sociales. Este Cádiz que se debate entre la tradición y el modernismo. Mientras que Jesús Fernández Santos cuenta la historia de unos marginados, los prisioneros encerrados en la isla de Cabrera. Pero en las dos historias Cádiz es imprescindible.

### 1.9) *Cabrera, Novela posmoderna*

*Cabrera* se inscribe en el género de la nueva novela histórica o de la novela histórica posmoderna por dos elementos fundamentales.

En primer lugar, el tema elegido, innovador, porque hasta este momento, excepto en los libros de historia<sup>150</sup>, la historia de Cabrera no había sido tratada en la narración novelesca. Por otra parte se centra en lo marginal o periférico, el punto de vista de los vencidos. Los civiles que escogieron estar del lado de Napoleón y su ejército para alcanzar el paraíso formaban parte —en la historiografía y en la novela— de ese grupo de marginados del heroísmo. Por otra parte, sí era común plantear en la narración novelesca la figura del afrancesado: político, intelectual, artista, incluso clérigo, pero nunca se había presentado en la novela al afrancesado que pertenece a una clase no señalada por convicciones, el

---

<sup>150</sup> Este asunto apenas ha sido tratado en la literatura histórica española sobre la Guerra de la Independencia (y consecuentemente en su novela) pero sí ha sido denunciado en Francia a través de relaciones autobiográficas y estudios históricos. Por ejemplo, en el siglo XIX, *Mémoires d'un Caporal de Grenadiers ou le prisonnier de l'île de Cabrera*, por Louis Joseph Wagré, en 1828, editado sucesivamente en 1835, 1844 y 1845 y con nuevo título en 1892, *Mémoires des captifs de l'Île de Cabrera et adieux à cette île où 16.000 Français ont succombé sous le poid de la misère la plus affreuse*. En 1979 se publicó en Francia *Les grognards de Cabrera (1809-1814)* de Philippe Pellissier y Jérôme Phelipeau, relato novelado, sobre personajes reales que revela la extrema dureza de aquel cautiverio, en el que los enfermos enloquecieron y fueron confinados a las cuevas de la isla (Sánchez García, 2008:122-128).

hombre corriente, y sin grandes convicciones políticas. Desde la perspectiva de la “nueva novela” este grupo es singularmente interesante. Son los vencidos, los españoles que se incorporan a la tropa derrotada y de los cuales se da a conocer su historia individual, insignificante. Hasta la conocida gesta de Bailén es ficcionalizada en la novela de Fernández Santos, ya que no se hace ninguna alusión a las cortes de Cádiz, pese a que los personajes residen en dicha ciudad un tiempo. Otros datos y figuras históricas son levemente evocados, situados en un segundo plano, como la personalidad de Napoleón, José Bonaparte, o el combate de Bailén. De esta forma la historia que forma parte de esta novela escapa al tiempo y espacio para situarse en cualquier época y lugar posible. Y es la ficción la que contribuye a lograr este efecto.

En segundo lugar, para llevar a cabo la presentación de este grupo civil el autor debe seleccionar una forma en la que encarnar a estos personajes. En efecto, el largo periodo de la dictadura, y las vacilaciones en su desenlace, provocan el agotamiento de la novela del realismo social y la novela experimental. Al reto de localizar una nueva forma de escritura se suma *Cabrera* con su hibridismo genérico que fusiona en una sola forma las marcas de la novela histórica y la novela picaresca. Como en su tiempo definió Lázaro Carreter, (*Lazarillo de Tormes en la picaresca*, 1976) es característica estructural de la novela picaresca la escritura autobiográfica y la estructura episódica marcada por la “sucesión o cambio de amos” tal como ocurre en la novela de Fernández Santos: con el objeto de captar la atención del lector y entretenerlo. La sucesión de amos implica la actitud taimada y halagadora del criado, que manipula su discurso para conseguir lo que se propone, medrar, progresar, alcanzar un bienestar superior.

Como otro Sísifo camusiano, el protagonista sólo busca sobrevivir, como sea, distanciado e indiferente de todo lo que no sea su vida. Es una metáfora de las víctimas de todas las guerras que transforman al ser humano “en un ser impasible ante todo aquello que no sea su propia supervivencia” según Sánchez García y añade, “el ser humano, en situaciones límite, es capaz de perder los rastros más nimios de civilización para convertirse en un bárbaro” (Sánchez García, 2008: 126).

Al evocar estos acontecimientos del pasado el narrador se proyecta en estos juicios, valoraciones e interpretaciones propias del presente. Es la manifestación del anacronismo con que se enfoca el encierro de los prisioneros en la isla de Cabrera, un campo de concentración, similar o análogo, y en el que se producen las mismas atrocidades que en los campos de prisioneros rusos o alemanes durante la Segunda Guerra Mundial. *Cabrera* es un campo de

concentración, aunque en su momento no fuese denominado como tal, lleno de violencia y atrocidad. Una escena del comienzo sirve de preludio al infierno que vivirán los personajes: los cadáveres son arrojados al agua porque no hay nadie que se ocupe de recogerlos y enterrarlos y porque, como dice uno de los capataces, “no hay tierra para perros traidores”. Por cierto que en 1981, cuando Fernández Santos publica la novela, se comienza el debate sobre el proyecto de abolir el muro de Berlín. Es también el momento de los debates en torno a la redacción del texto de la constitución española.

Jesús Fernández Santos revisita y reescribe el pasado con su mirada de hoy. Por eso en la entrevista que concede a Milagros Sánchez Arnosi afirma que la primera Constitución Española es atacada por una serie de estamentos sociales nada más aparecer las luchas fratricidas... Las dos Españas, aparecen en la novela a través de las interrogaciones del protagonista, ya que, al final, no sabe lo que es la patria ni cuál es la suya.

## 2. Juan Antonio Vallejo-Nágera, *Yo, el rey* (1985) y *Yo, el intruso* (1987)

### 2.1) *El autor y su obra*

Nacido en Oviedo en 1926, Juan Antonio Vallejo-Nágera estudió la carrera de medicina y destacó como uno de los mejores estudiantes de su promoción. Obtuvo muchos premios y condecoraciones por el mérito del trabajo. Destacó tanto en las facetas clínica como didáctica. Además fue un personaje polifacético y aficionado a las artes, encuadernador, pintor y escritor, también de libros de autoayuda en los que vertía sus experiencias como psiquiatra con los pacientes. Su afán por dar a conocer sus experiencias le llevará a elegir a José Luis Olaizola para hacer de cronista de su enfermedad, un cáncer de páncreas, con el objeto de escribir un texto que pudiese ayudar a otros enfermos. Así es como es publicada *La puerta de la Esperanza*. Murió en Madrid el 13 de marzo de 1990.

Cultivó también el ensayo, la divulgación, la biografía y la novela histórica. En este último género escribió dos novelas *Yo, el rey* (1985) y *Yo, el intruso*, (1987) basadas en la vida de José Bonaparte.

Obtuvo el premio Planeta en 1985 por su novela *Yo, el rey*, calificada por Carlos Pujol como “brillante aparición novelesca” en la reseña de la obra. (Carlos Pujol, 1994, Premios Planeta 1985-1987).

De esta época relativamente bien conocida, la del primer momento del imperio francés en España, a comienzos de la invasión, Vallejo-Nágera selecciona tan solo un breve episodio, la llegada y asentamiento del hermano de Napoleón, convertido de la noche a la mañana en el efímero e inestable soberano de España. La continuación de esta historia es el objeto de su segunda novela, *Yo, el intruso* (1987), crónica de los veinte días de reinado del nuevo rey de España y de las Indias antes de su primera salida de Madrid. Esta novela sugiere, de algún modo, que fue el autoritarismo de Napoleón el que frustró la buena voluntad de José Bonaparte de trabajar por la modernización y el progreso de España. El destino de José Bonaparte fue impuesto por Napoleón para el bien de la familia Bonaparte. Y el fracaso del héroe ante su destino es el resultado de la resistencia española frente a esta intrusión.

Las dos novelas, *Yo, el rey* y *Yo, el intruso* son ficciones del género histórico escritas todavía al modo clásico, tratando de reforzar la verosimilitud,

contrastando documentos históricos y ofreciendo datos que pertenecen a la enciclopedia cultural del lector. Pero, a la vez, estas novelas incorporan elementos de novedad como, por ejemplo, el hecho de que los personajes novelescos coincidan con los actores del acontecimiento histórico: Napoleón, Carlos IV, Murat, el Conde La Forest, José Bonaparte y Savary y que los episodios en los que intervienen remitan más que a las lagunas de lo oficial a situaciones más o menos conocidas y documentadas. Además, las dos novelas permiten al personaje histórico dar cuenta de su propia vida, y el texto se presenta como memoria o confesión a través de diversos documentos, cartas, crónicas, conversaciones, declaraciones y suponen la versión interesada del propio personaje. Estas novelas memorialísticas contemplan la elaboración del texto a través de la correspondencia. Permiten al narrador entablar una nueva relación con el pasado, ya que su subjetividad se encuentra inmersa en el mismo acontecer. De este modo, se subraya la heterogeneidad de los materiales y se muestra el hacerse de la composición, ejemplificando lo que Darío Villanueva ha dado en llamar “novela fenoménica”<sup>151</sup>.

Las dos novelas se sitúan, por otra parte, en el contexto de la nueva biografía novelada, o mejor dicho, de la autobiografía novelada, al estilo de lo propuesto por Robert Graves en *Yo Claudio* (1934), novela que por aquel entonces acababa de pasarse en TVE en su adaptación al film.

En definitiva, Vallejo-Nágera hace descender a José Bonaparte del estadio de personaje histórico al de personaje literario. Las dos novelas de Vallejo-Nágera hacen la crónica de un desengaño, porque el rey será incapaz de cumplir sus proyectos con España

Mercedes Díez Picazo (1999: 224-225) afirma que *Yo, el rey*, es una historia sobre la personalidad de José Bonaparte quien aparece como una víctima del ansia del poder de su hermano Napoleón Bonaparte. Napoleón no responde a sus cartas y a sus súplicas, desvía la conversación cuando José lo aborda con sus preocupaciones, y deja patente que José Bonaparte es “Un rey sin poder”. Esta, es la razón por la que Vallejo-Nágera rotuló de esta manera ambigua su novela, *Yo, el rey* que tanto puede ser enunciado por José como por el propio Napoleón. El

---

<sup>151</sup> En las novelas fenoménicas, la existencia del texto se justifica como un fenómeno resultante de un proceso de reproducción cuyas determinantes y circunstancias adicionales se nos hurta. Tal sucede en aquellas obras novelísticas configuradas como las cartas, los informes, las crónicas, las confecciones, las conversaciones, declaraciones o, en general, manuscritos lo que da lugar a la frecuente aparición de una instancia intermediaria entre el autor implícito y / o el narrador y el lector implícito. Estos documentos irrumpen en el relato y se presentan tal cómo se ha recogido. Darío Villanueva (1989: 32).

Emperador le arrebatara toda posibilidad de emprender cualquier acción o plan fuera de lo planeado por él.

El título de la segunda novela, *Yo, el intruso*, hace referencia por contraste al apelativo con que fue conocido Fernando VII, “El Deseado”. El título de la novela alude a la conciencia de José de ser lo contrario del “Deseado” un huésped no bienvenido, y tanto un calificativo como otro anuncian la actitud del pueblo, de benevolencia, para Fernando, o de hostilidad para José.

Como afirma Aymes en esa configuración del “Deseado” tuvo mucho que ver la caída de Godoy, tras el proceso de Aranjuez, con la que el pueblo se afirmó en la idea de que había sido inaugurado un cambio de era y que Fernando VII suponía el comienzo de esa edad, aunque la caída de Godoy probablemente había sido programada por Napoleón para aislar al válido y poder manipular a sus anchas a Carlos IV. Vallejo-Nágera hace alguna alusión rápida a Godoy en la primera de sus novelas.

La revisión de la historia en el segundo Centenario confirma la intuición planteada por Vallejo-Nágera en su novela. José no fue ni héroe ni villano. En abril de 1810, desalentado y hastiado de la oposición de los españoles se mostraba el rey en sus cartas a Julie (las que no pasaban la censura) dispuesto a dejar el trono. El rey sabía que el único modo de persuadir a los españoles era la fuerza moral, y que solo apaciguando y tranquilizando pasiones sería posible granjearse su afecto. Por eso, prefirió ser excesivamente suave a déspota (Aymes, 2008: 61). Todo le había sido adverso. Su obra civilizadora había sido entorpecida por los propios súbditos franceses, comenzando por los generales, que solo seguían las directrices de Napoleón. El Emperador estaba horrorizado por las burlas de los españoles a José, al que llamaban en sus canciones y panfletos “José, postrero”, “Ninguno”, “Pepe Botella”, “Pipote”, “Josepillo”, “Rey de copas”, “Pepino”, “Pepillo” “Pepito”<sup>152</sup> y de algún modo consideraba a su hermano responsable de

152

En este caso es interesante recordar el trabajo del profesor José Manuel Pedrosa acerca de las canciones, danzas y leyendas inspiradas en la Guerra de la Independencia. Una de esas leyendas habla de la vestimenta de José y de la ridícula actitud de su acólito, Leandro Fernández de Moratín, “Parece ser que Pepe Botella, en su afán de dar caba a los españoles por cierto sin pizca de resultado hacía como le interesaba mucho todo lo que se refería a las corridas de toros (...). A fin de estar bien al corriente de todo, se le antojó ir al campo para ver cómo se apartaba una corrida (...). Lo que sí resulta cierto es que el gabacho venía vestido de chispero. ¡Daría gusto verle! Mira tú. Ahora siento de veras no haberle conocido. (...). Y cuando ya estaban pensando en despedirse, he aquí que uno de los pavos se arranca desde muy lejos de repente sobre Bonaparte, como si quisiera tomarse la justicia por su mano. Pepe Botella sale corriendo a galope, pero el caballo se alcanza, o el jinete no sabe tenerse en la silla; el caso es que ¡allá va ese hombre por las orejas! El toro, al ver al caballo corriendo, por un lado, y al caballero caído, por otro, se va hacia este con las de Caín (Pedrosa: 2009: 152).

todos esos insultos que lo motejaban de cobarde, borracho, débil. Como es sabido, el rey fue protagonista de innumerables comedias satíricas de las que es posible destacar *El sermón sin fruto* de Félix Enciso Castrillón.<sup>153</sup>

“José es toda una víctima”, declara el historiador Jean René Aymes; “víctima de Napoleón, de la situación en que se encuentra precipitado en España, víctima de los mariscales imperiales que se empeñan en arrinconarle, víctima de su propio temperamento, es decir, de su flaqueza y de su excesiva e imperdonable docilidad respecto a su hermano. En España, se hizo añicos la imagen del “buen rey” que había dejado en Nápoles”. No fue tan odiado como Napoleón pero fue objeto de algo peor, la mofa, la burla, la calumnia. “Olvidemos sus placenteras aventuras amorosas y sus triunfos pasajeros en Andalucía en 1810 y recordemos sus conmovedoras confesiones, reservadas a la reina Julie, que componen la triste imagen de *Un roi malgré lui* de un ser fracasado”, (Aymes, 2008: 382).

## 2.2.) *El relato*

La novela se estructura en forma de diario o de soliloquio, en capítulos secuenciados según las jornadas del viaje tomando la apariencia de unos apuntes. Por ello, el estilo se vale de frases cortas, sin grandes elaboraciones, a modo de notas de viaje, y el autor sólo se permite un discurso más elaborado cuando reproduce cartas o conversaciones.

El relato de Vallejo-Nágera comienza con el encuentro de José Bonaparte y su hermano en las afueras de Bayona. Pero antes el Emperador le comunica a través de una carta sus planes en relación al trono de España, o más bien le transmite sus órdenes, ya que José Bonaparte no tiene la menor posibilidad de discutir las decisiones de su hermano menor. Sabe que Napoleón le ha encomendado el reino español solo después de que sus otros hermanos lo hayan rechazado. Pero aún así acepta y el 9 de julio sale para Bayona, para tomar posesión de su nuevo reino.

Unas semanas antes ha tenido lugar la abdicación de Fernando VII. En previsión de la claudicación de éste a favor de Napoleón, el Emperador despliega en España sesenta mil soldados, con el pretexto de dirigirlos hacia Portugal. Su intención secreta era naturalmente asegurar la invasión. Todo ello después de que

<sup>153</sup>

Fue profesor de literatura en el Conservatorio de Música, profesor de retórica y de poética en el Seminario de Nobles de la Universidad de Vergara y profesor de elocuencia sagrada y judicial en la Universidad de Madrid. Autor de obras escolares, como *Principios de literatura acomodados a la declamación* (1832). Traductor del teatro sentimental francés y de Manzoni. Además de tomar activa parte en la defensa de Cádiz algunas obras de su nutrida producción teatral se refieren al tema. Entre ellas, *El sermón sin fruto o sea Josef Botellas en el Ayuntamiento de Logroño* (1809), pieza jocosa en un acto.

Carlos IV —que había acudido a Napoleón en busca de auxilio— fuese presionado para abdicar en su hijo. Fernando VII fue atraído hacia Burgos, donde no pudo encontrarse con el Emperador, y después empujado hasta Vitoria, y, finalmente, mal aconsejado por Escóiquiz, llegó a Bayona, donde se le presionó hasta lograr la abdicación. Entre tanto, Murat había liberado a Godoy, lo que le indispuso con el pueblo, que comenzó a prestar crédito al rumor de que Napoleón retenía contra su voluntad a la familia real. El seis de mayo Fernando VII abdicaba en favor de su padre, Carlos IV, y éste, a su vez, en Napoleón<sup>154</sup>.

Napoleón no juzgaba imposible el cambio de dinastía que, de hecho había tenido lugar en el pasado siglo. Y cuando se vio dueño del trono de España sopesó varias posibilidades, entre ellas las aspiraciones del propio Murat, cuñado del Emperador, aspiraciones que desbarató Bonaparte al proponer a su hermano.

Para ello, reunió a una porción de la Junta Central en Bayona y les obligó a solicitar el entronizamiento de José (entre ellos Azanza, O’Farril, Cabarrús y Urquijo, Fernández Núñez conde de Orgaz, y duque del Infantado). De este modo José fue establecido como rey de España el 25 de julio de 1808, las cortes bicamerales quedaron bajo control del monarca y se erigió un consejo de Estado integrado por afrancesados (Cayuela y Gallego, 2008).

*Yo, el rey* cede la palabra al propio José Bonaparte para que refiera su viaje desde Nápoles hasta Madrid, lo cual hace, deteniéndose en anécdotas pintorescas y significativas. El narrador, José Bonaparte, cierra la última página del libro con la imagen de sí mismo, asomado al balcón del palacio real, ante el patio vacío, donde debería haberse congregado el pueblo para recibirlo. Pero nadie ha acudido a darle la bienvenida. José García Nieto<sup>155</sup>, en la reseña que hace de esta novela afirmaba, “Así, antes de llegar a Madrid, el ánimo de José I ha sufrido un profundo y vertiginoso cambio. Sabe enseguida que él no es un rey, él es *El intruso*... Y la confesión del desengaño es la segunda novela.”. En efecto el autor resalta que no hay un momento de fortuna en este reinado ni la ocasión para que nazca la fugaz esperanza que tuvo en su designación.

La segunda novela concluye en las afueras de Madrid, en San Agustín de Guadalix, cuando al enterarse de la derrota de la tropa francesa en Bailén, el rey y su cortejo huyen de la capital española para evitar una emboscada del general

---

<sup>154</sup> Godoy fue, tras el motín de Aranjuez, la figura rechazada en todos los sectores, el pueblo, la Iglesia, La Nobleza, la Armada, el Ejército, el príncipe Fernando. Este motín, según refiere el Conde de Toreno en su historia, no fue obra exclusivamente del pueblo. Resultó además el prolegómeno de la abdicación de los Borbones, que ya había sido prevista por Napoleón mucho antes de este motín.

<sup>155</sup> José García Nieto, diario *ABC*, 24 de octubre de 1987: 53.



Castaños. José Bonaparte cuenta que fue un día triste para él. Tendrá que llevar consigo el triste recuerdo de la estampa de una masacre, en una finca, toda una familia, incluidos los niños.

### 2.3) *José Bonaparte narrador de su historia*

Como Vallejo-Nágera pudo demostrar en otros textos (*Locos egregios*, por ejemplo) su reconocida fama como psiquiatra le permitió ocuparse perfectamente de la psicología y carácter de José Bonaparte, la cual describió a través de anécdotas en las que aparecía como un hombre débil, fácilmente dominable, aunque educado y simpático, es decir, el polo opuesto a Napoleón.

Supone una novedad que Vallejo-Nágera aborde no sólo la ficcionalización de un personaje histórico, más allá de lo que la novela histórica tradicional se había permitido (rellenar los huecos de la historia con los personajes secundarios y ficticios) sino que también se interese no tanto por lo ocurrido históricamente como por los sentimientos y la vida íntima de José Bonaparte. Él mismo es el narrador protagonista que cuenta su historia, y a quien se da oportunidad de expresarse y mostrar su interior. El personaje histórico de la nueva novela histórica es ubicado en el primer plano, a diferencia de lo que Galdós hizo en sus *Episodios*, y en general toda la novela histórica del pasado, que inventaba en las lagunas dejadas por la historia oficial en el caso de personajes históricos. La historia privada se narraba exclusivamente en relación a los personajes ficticios. Ahora la historia y la ficción se mezclan como también el ámbito público y privado del personaje. La autobiografía, ficcional en este caso, es como la define Fernando Durán: “un tipo de narración retrospectiva en la que un individuo, que es a la vez el autor, el narrador y el protagonista del relato, cuenta la totalidad o una parte de su vida, haciéndolo desde una mirada al pasado, es decir, con un distanciamiento de los hechos y con una concepción global del relato” (Durán, *apud*. A. Barrientos, 2008: 28).

Si hasta este momento la historia de José Bonaparte la han hecho otros, en estas novelas Vallejo-Nágera va a intentar reproducir los hechos como los vio el propio José Bonaparte, y como él supone que los miraron los personajes que le acompañaron en este trance. Sin embargo no deja de pensar en todo lo que se ha dicho sobre su persona. La cantinela pronunciada por su hermano Napoleón suena en sus oídos, por ejemplo: “sois demasiado bueno, la naturaleza os ha hecho demasiado bueno” (...) “José es demasiado bueno para ser un gran hombre. Carece de ambición” (1985: 41).

En la novela histórica tradicional, José Bonaparte es visto como un ser débil, sin carácter, manipulado por su hermano. Tiene una inclinación hacia las mujeres y le gusta el vino. Estos rumores sobre el rey terminaron por imponer esta imagen de ladrón, mujeriego y borracho. En efecto, Galdós le pinta como un ladrón cuando es alcanzado en Vitoria junto con su equipaje, repleto de los bienes del reino. La novela de Vallejo-Nágera trata de enderezar esta imagen. José es consciente del juicio de su hermano e intenta anticiparse a sus movimientos lo que hace discutible, un tanto, su falta de personalidad:

Me he hecho despertar a las cinco. Deseo estar a las seis en Marrac, para que mi hermano no pueda argumentar “la debilidad de José Bonaparte. Repasad mi proclama a los españoles. Lo he hecho” (Vallejo-Nágera, 1985: 42).

Pero todas las escenas que comparte con Napoleón dejan en ridículo a José. Como en Bayona, por ejemplo, durante el encuentro entre José Bonaparte y los grandes de España, el duque del Infantado declara en su discurso de bienvenida a José Bonaparte que las leyes españolas no les permiten otra cosa que una decisión de parte de la Nación española. Esta declaración significa que los que están reunidos en Bayona no pueden tomar ninguna decisión. Tras escuchar lo ocurrido, Napoleón irrumpe desde la sala contigua donde ha escuchado al duque y lo colma de insultos:

En ese momento oímos gran estruendo. El Emperador había abierto la puerta de una patada. Sí, lo he presenciado y yo mismo no me lo puede creer (...) Roto mi bloqueo interior, ardí en cólera. ¡Ofender en mi presencia, de tal modo, a uno de mis grandes! Logré que nadie pudiese percibir el enojo que me consumía (Vallejo-Nágera, 1985: 36, 37).

Lo mismo sucede cuando José Bonaparte saluda a su hermano al incorporarse al despacho diario en Marrac. Napoleón ignora a José y lo deja en ridículo:

Vano intento: la comitiva del Emperador no modifica su marcha. Situación embarazosa ante mis ayudantes. Digo a Merlin que mande reemprender el camino (Vallejo-Nágera, 1985: 43).

El Emperador hace oídos sordos a las súplicas de José de que le conceda un presupuesto suficiente para poder gobernar en España. José no puede evitar quejarse con el general Savary de la hostilidad de su hermano, Aunque Savary suele comportarse de un modo parecido con él. En el palacio, el Conde La Forest

visita a José Bonaparte. Durante la conversación le informa de que el marqués de Astorga, un español que tiene el cargo de caballerizo mayor en el gobierno del rey, está enfermo. El rey parece preocupado por su súbdito. Pero el embajador le dice que esta enfermedad es un pretexto para no participar en este gobierno lo que es una ofensa al rey. El general Savary sabiendo esta situación confirma este hecho. Para el rey, este general siempre intenta disgustarle diciéndole cosas para ofenderle. “—Tiene razón el conde—interrumpió con cierta brusquedad Savary, que siempre parece impaciente por decirme algo desagradable”<sup>156</sup> (Vallejo-Nágera, 1987: 23).

Aunque es cierto también que Napoleón tiene de vez en cuando gestos de compasión o de cariño hacia su hermano, que siempre se siente humillado por él, como si buscara para subsanar estas humillaciones. Pero la personalidad que José muestra al lector parece digna de estos desplantes. José no hace sino tratar de eludir los problemas. Por ejemplo, cuando tiene lugar el episodio de la cólera del Emperador, antes mencionado, en lugar de atender a la airada manifestación de Napoleón, José fija su atención distraído en unas moscas:

Salió el Emperador tan bruscamente como había entrado. Quedamos petrificados, inmóviles y en silencio. Tal como he notado que me ocurre en momentos trascendentales, mi atención se concentró en una insignificancia, la anómala cantidad de moscas que había en el salón. En esta estación del año las hay en todas partes. En tan gran concentración no las he visto más que en una cuadra. También observé que ni uno solo de los grandes había vuelto a cubrirse (Vallejo-Nágera, 1985: 36-37).

Lo mismo ocurre en San Sebastián. Su equipo le relata la opinión negativa que los españoles tienen de él. Pero de repente el rey deja estos pensamientos amargos para fijar la atención en el grupo que acompaña a un cantante. Vienen a ofrecerle un concierto de bienvenida:

Estábamos postrados en tan amargas reflexiones cuando avisaron que un grupo de cantantes pedía licencia para dar una serenata.

Me asomé al gran balcón de la fachada, rodeado de mis acompañantes. Eran unos treinta, todos hombres, con algunas guitarras. Cantan muy bien, de modo distinto al napolitano, no tan sentimental, más rudamente varonil (Vallejo-Nágera, 1985: 209).

<sup>156</sup>

Según refieren, los que trataron a Vallejo-Nágera, el escritor solía aleccionar a sus hijos diciéndoles que “ser simpático es gratis”. Esta es la cualidad que intenta sacar el novelista de José Bonaparte, especialmente si se le compara con el irascible de Napoleón. También esta configuración puede responder al deseo del protagonista de contar su propia historia desde su punto de vista, cómo se ve a sí mismo, como una buena persona que domina sus impulsos. Pedro de Miguel, *El Mundo* del 5 de octubre de 2001, número 4327.

Hechos que dan que pensar al lector, que no acierta del todo a comprender si el autor implícito ha querido pintar una imagen opuesta a la del Emperador o más bien mostrar que, efectivamente, José era un hombre sin carácter, incompetente para el gobierno, un títere en manos de Napoleón como dice María Luisa Lanzuela Corella (José Romera, 1996: 275). Estos y otros detalles del argumento como el del robo de las joyas de la corona permiten poner en duda la supuesta rehabilitación del personaje llevada a cabo por Vallejo-Nágera.

El narrador de *Yo, el intruso*, se identifica con el narrador de *Yo, el rey* y expresa sus mismos sentimientos. Establece con él una complicidad y asocia en esta intimidad al supuesto lector al que interpela con el título de “amigo”, un amigo que conoce la historia de la novela anterior. Se trata de un recurso muy cervantino y un estímulo para el lector que aún no ha consultado este texto para que no deje de revisar la primera novela. Ambas novelas presentan a un hombre concienzudo, dispuesto a gobernar España de modo pacífico. Es patente esto en una de sus cartas cuando habla de Napoleón en un pasaje ilustrativo del carácter de José:

Me aterra que repitamos en España la misma cantinela. ¡Dios mío! Acepto cumplir sus fines, pero con mi sistema, con métodos humanos, sin nada de lo que tengamos que avergonzarnos. Sin que me lleguen ahora respuestas como las de entonces:

...En un país conquistado la bondad no es humanidad... hay que desarmar, hacer juzgar, deportar.....No esperéis dinero de mí... poned impuestos para mantener mis tropas...es preciso que mis generales y mis soldados estén en la abundancia.....no sólo rechazo enviaros dinero por no gastar unos millones, es por principio.....no es acariciando a los pueblos cómo se los gana... (Vallejo-Nágera, 1987: 216).

Napoleón pregonaba la violencia y la brutalidad para someter al pueblo conquistado. José Bonaparte quiere llegar al mismo fin, someter al pueblo, pero a través de “métodos humanos”, tachando implícitamente de inhumano el sistema del Emperador. La benevolencia de José despierta las iras de su hermano y le inspira medidas drásticas contra el nuevo rey al que acusa de desconocer la realidad española<sup>157</sup>. José no es aceptado ni por los españoles ni por los

---

<sup>157</sup> Miguel Artola expresa la sorpresa del nuevo rey en estas líneas “José, apenas cruzó la frontera, se encontró con un problema español desconocido para él y totalmente distinto a lo que se había figurado hallar. Intentó resolverlo inmediatamente recurriendo a su hermano, para lograr su política exige desde el primer momento dinero y poder” (Artola, 1983: 128). Respecto a las medidas drásticas contra José Bonaparte el mismo autor afirma “Napoleón, por su parte, en este asunto español como en sus demás campañas militares, es partidario de aplicar el principio de que “la guerra ha de alimentar la guerra” y no entiende en absoluto tener que venir en apoyo de su

simpatizantes de Napoleón. Nada más iniciar su reinado se enfrenta con el general Savary.

Para seguir controlando la situación en España, Napoleón instala a José Bonaparte en el trono provocando la desunión entre la Corte y el ejército imperial. Envía como embajador de Francia en España a La Forest (Miguel Artola, 1976) con el encargo de controlar e informarle de las acciones de José. De modo que el nuevo rey carece de autoridad incluso sobre los ejércitos que están en su territorio. De ahí, la conducta incivilizada cruel del ejército, los saqueos, que acabarán pasando factura a su gobierno. Pero José no es escuchado por nadie:

EL GENERAL SAVARY NO HA HECHO NINGÚN CASO DE MI CARTA, Y ME RESPONDE ENVIÁNDOME ABIERTO EL DESPACHO QUE HA ESCRITO AL MARISCAL PRÍNCIPE DE NEUFCHÂTEL...

...Que vuestra Majestad me defina terminantemente cuáles son mis relaciones con el general Savary. ¿SOY YO O ES EL QUIEN TIENE EL DERECHO DE MANDAR? Este derecho no se puede dividir... (Vallejo-Nágera, 1987: 254).

Comenta el propio José Bonaparte:

El conde La Forest es hombre inteligente y con la cortesía profesional bien aprendida, como todos los veteranos de su oficio, pero no me acaba de resultar grato. Sospecho que yo tampoco a él. Su función de embajador de mi hermano le convierte en una especie de espía, al que, encima, tengo que admitir en mi círculo de confidencial (Vallejo-Nágera, 1987: 22-23).

La Forest, como también Savary, opta por los métodos imperiales, la fuerza. José prefiere utilizar la diplomacia.

Durante su misión de embajador y espía La Forest llegó a alcanzar más poder incluso que el rey José, se convirtió en su intermediario ante Napoleón, recuerda Miguel Artola, en las cuestiones que acuciaban al rey francés, el soporte económico y militar:

A partir de la segunda decena de diciembre, el papel del conde de La Forest asciende hasta transformarse en uno de los elementos determinantes de la política española. Es el representante eficaz del Emperador, recibe instrucciones directas de París y está encargado de asesorar al rey en las negociaciones que se han de iniciar. Los

---

hermano, reduciendo paulatinamente su ayuda, hasta el extremo de que llegará a un momento en que será prácticamente inexistente, *al sumarse a la parvedad* de las concesiones imperiales las deficiencias sufridas en el transporte de los convoyes y los entorpecimientos administrativos". (Miguel Artola, 1983: 126).

meses próximos, todos los que componen la corte le visitarán y agasajarán, empezando por el propio monarca, que sostendrá con él una serie de entrevistas de gran duración, en que planteará todas las diferencias que separan ambas cortes. Por su parte, el embajador aprovechará ocasiones tan magníficas para cumplir las instrucciones recibidas que, en esencia se reducen a conservar a José en su trono (Miguel Artola, 1976: 199).

Los generales franceses, destacados en España, seguían viendo en Napoleón a su único jefe. José Bonaparte se queja de esta situación a su hermano. Ve confirmada en la respuesta su autoridad, momento que aprovecha para prescindir de los servicios de Savary. Pero Savary se negó a ser destituido:

-El Emperador confía en mi capacidad estratégica.

-Confiaba, general, confiaba. También de esta responsabilidad quedáis libre, he solicitado del Emperador los servicios del general Jourdan; me siento cómodo con él y el conmigo, una situación que no se da entre nosotros.

-Para el abandono de mi puesto de mando debo recibir instrucciones directas del Emperador (Vallejo-Nágera, 1987: 168-169).

Este es un ejemplo, entre muchos, donde los generales y a veces su corte, hacen caso omiso del rey intruso, prefiriendo obedecer al Emperador que es quien impone fuerza, miedo y respeto.

En otra carta José Bonaparte se queja a su hermano de esta desobediencia de sus súbditos franceses y la conducta del ejército. Esas operaciones de castigo y los comportamientos de rapiñas, propios del “derecho al botín” eran un concepto napoleónico. Y de una forma despótica se comportaron el mariscal Soult en Andalucía y Extremadura, Masséna en Castilla y León, Ney en Galicia, Marmont en el Centro, Victor, en Cádiz, Sebastiani en La Mancha, y Suchet en Levante.

Lo que muestran las dos novelas es, por tanto, a un hombre acosado, calumniado, al que se insulta públicamente. Por ejemplo, cuando José manifiesta interés por un caballo, y al día siguiente el pueblo mata a esta montura:

Me agrada parecer imperturbable, no ceder a las pasiones; en esta ocasión me pillaron los centinelas dormidos. Escucho con serenidad hablar de mi asesinato, casi con desdén (Vallejo-Nágera, 1987: 114).

Esta y otras humillaciones le encuentran sereno, imperturbable, pero sin posibilidad de maniobra.

Pero Vallejo-Nágera no solo pretende realzar la figura de José Bonaparte, sino también deconstruir la figura de Napoleón, cuando describe las maniobras del

Emperador para hacerse con el trono de España, además de llamar a Fernando Fullero (1985: 82-83) o cuando defiende que no es risible, como lo afirma el sire, el hecho de que Fernando quiera ser presentado a una princesa francesa (1985: 133).

El narrador se detiene en las excentricidades de Napoleón<sup>158</sup>, con detalles que manchan la imagen del gran Emperador. Por ejemplo recoge versiones anecdóticas de su vida cotidiana como el hecho de tener a un oficial esperándole en la puerta cuando sale de palacio, el traslado de su gabinete a todos los sitios donde va o la exigencia de que sea reproducido exactamente, de mantener el agua caliente del baño porque la puede necesitar en cualquier momento del día, de cantar en voz alta cuando se baña o la posesión de textos religiosos como la Biblia, el Corán o textos budistas (Vallejo-Nágera, 1985: 44). En efecto, todas estas enumeraciones desmitifican al Emperador y lo hacen parecer irritante, maniático y voluble.

#### *2.4) Los personajes novelescos, vistos por el narrador.*

Por su parte, José Bonaparte describe a otros personajes, entre ellos su propio hermano, mostrado a los lectores como un ser despiadado e insensible. María Luisa Cornella habla de “oferta- orden” (José Romero, 1996: 279) al referirse al nombramiento de José Bonaparte como rey de España y las Indias:

ES A VOS A QUIEN DESTINO ESTA CORONA... recibiréis esta carta el día 19, partiréis el día 20, llegando aquí el primero de junio... “(Vallejo-Nágera, 1985: 8).

La corona de España no es un regalo sino una imposición. No hay posible negociación sobre el hecho o sobre su programa. Napoleón ha fijado todos los plazos en el cumplimiento de su plan y José Bonaparte no tendrá siquiera tiempo para preparar el viaje de Nápoles a Bayona, ya que deberá emprenderlo al día siguiente de recibir la carta.

El Emperador aparece en la novela también como un arribista que se sirve de la debilidad de la familia real para llevar a cabo su proyecto de conquistar toda Europa, haciendo de España la retaguardia de Francia. Charles Esdailes (2002) expone estas maniobras como una “Estrategia para dominar España”. Y el propio

---

<sup>158</sup> Pueden consultar el trabajo de la profesora Ana Freire “La imagen de Napoleón en el teatro” en *La historia de Francia en la literatura española: Amenaza o modelo?* Coord. Por Mercè Boixareu, Robin Lefere, Madrid, Castalia, 2009 b pags. 459-472. La imagen de Napoleón pasa de tirano, sádico, inhumano durante la Guerra de la Independencia en las representaciones teatrales a un gran hombre cuya sombra ronda en los teatros después de su muerte en 1821.

José, personaje literario confirma que Napoleón diseñó la invasión de España a través de varios pasos. En primer lugar, evitaba que las potencias europeas estorbasen un propósito que les afectaba, indudablemente:

El Emperador lo consiguió en la paz de Tilsit con Prusia y Rusia en julio de 1807. Hace menos de un año. Una cláusula secreta compromete a Francia a tolerar la anexión de Finlandia por Rusia. Ésta, a cambio, acepta la intervención de Francia en España. Austria, único poder al margen del tratado secreto de Tilsit, vencida y agotada, no podrá oponer resistencia eficaz. La suerte de España estaba echada.

Mi hermano insiste mucho en que ha sido obligado por las gravísimas dimensiones en el seno de la familia real española, pero estas cláusulas son cuatro meses anteriores a la primera noticia de conflicto entre el rey Carlos y su hijo. También es anterior la decisión de inundar cautelosamente la península con tropas francesas.

En estos meses el Emperador está representando ante toda Europa el papel de “un hombre de paz”. Es aún más importante representar este papel pacificador dentro de la propia Francia, que está empezando a resentir tantas cargas bélicas, aun endulzadas con triunfos, conquistas y gloria. Decide el Emperador que la guerra en España se gane sin un solo combate. Sin derramamiento de sangre, “o muy poca” (Vallejo-Nágera, 1985: 103, 104).

En segundo lugar, conseguía mermar el número de los contingentes españoles y aumentar la presencia francesa, de manera que llegado el momento, fuese obvio a los españoles que la resistencia era inútil. Napoleón juzga al ejército español débil, torpe, indisciplinado, falto de pertrechos y movilidad, con mandos ineptos. El tema de Portugal no ha sido sino una excusa:

Portugal sirvió de pretexto. Decidido a terminar con la buena armonía y comercio de Portugal con Inglaterra, embaucó a los gobernantes españoles con promesas sobre Portugal, y solicitó la venia para que las tropas francesas, “aliadas de España”, pasasen por sus provincias camino de Portugal (Vallejo-Nágera, 1985: 103, 104, 105).

Frente a la creciente intromisión de los generales de Napoleón, José Bonaparte trató de reforzar vínculos con los españoles, “a fin de granjearse la amistad y el apoyo de ciertos sectores sociales y de un grupo políticamente sólido”, (Cayuela y Gallego, 2008: 340). “La baza que siempre jugó fue convencer a Napoleón de que sólo comportándose como un rey español (comprometiéndose estrechamente con el nuevo país y asegurando su autonomía de decisiones) se podría conseguir la aceptación del pueblo y, por consiguiente”, la unión de intereses con Francia. No le faltaba cierta razón, pero se olvidaba de que por medio había más de 10000 soldados imperiales ocupando el territorio hispano con toda su violencia.



En efecto, cuando José Bonaparte se queja a Napoleón de la hostilidad del pueblo, su hermano le aconseja que “les diga misa”. Fingirse fervoroso sería una buena táctica para calmar al pueblo enfurecido. Y así lo hace el rey intruso. Asiste a misa en cada una de las ciudades por las que pasa, camino de Madrid, porque sabe que los españoles son muy creyentes y trata de ganarse su confianza (más adelante, en el palacio real, hará decir misa cada día a las seis de la mañana). Pero el odio de los españoles aumenta a medida que se aproxima a Madrid. Los pañuelos negros o las campanas de luto son prueba de ello:

El general Matthieu obtuvo de un militar español la información de que las luces y las colgaduras habían sido colocadas por orden de las autoridades, con castigos a quien no lo hiciese. En lugar de sacar las telas más lujosas, reposteros y tapices, como suelen hacer en las festividades, colocaron colchas o manteles. Evitaban así las sanciones por desobedecer el bando y a la vez mostraron su menosprecio (Vallejo-Nágera, 1985: 208).

A pesar de las coplas populares contra su persona, el rey intruso tiene confianza en poder cambiar las cosas y trata de desviar la atención del pueblo. Invita al pueblo al teatro y a los toros de forma casi gratuita. Pero esta amabilidad no impide al pueblo seguir haciendo una propaganda negativa contra él.

Los comentarios e impresiones de su guardia contribuyen a rebajar el ánimo del nuevo rey. De todas formas, continúa siendo optimista y justifica la actitud de los españoles que le juraron fidelidad en Bayona. Estos españoles que estuvieron en Bayona han adelantado el cortejo de José Bonaparte una vez que entraron en España. Han preferido viajar por su cuenta y esperar al rey en Madrid. Cuando comentan esta actitud de los españoles el rey José Bonaparte justifica este comportamiento y lo expresa de esta forma:

– Temo algo peor. No han fingido. Eran sinceros. Han vivido en un mundo cerrado, bajo un fanal, ante la mirada del Emperador, que todo lo ilumina del color de la luz de su mente. Ahora, al hablar con sus compatriotas, por lo que contáis, algunos de ellos estarán, en este mismo momento, con amargas dudas sobre si se han equivocado de partido (Vallejo-Nágera, 1985: 20).

La táctica de Napoleón de barrenar el poder de José funcionó. El nuevo rey no tuvo más remedio que acudir a él para la gestión del Estado y la solución de los problemas.

La pregunta que podemos hacernos es si verdaderamente José Bonaparte deseaba reformar y modernizar España o si sus medidas fueron meramente propagandísticas. Así lo expone el historiador Cayuela: “resulta a veces bastante

dual la postura de José, requiriendo constantemente la ayuda de París y, al mismo tiempo, intentando disociar los intereses del Imperio y de España” (Cayuela y Gallego, 2008: 340). La respuesta que la historia da es que sí parece haber tenido esa voluntad, pero que tal vez sus deseos no se ajustaron a las necesidades reales. Además nunca llegó a gobernar al conjunto del país, por lo tanto la construcción de sus instituciones no tuvo alcance. Sus mariscales controlaban los recursos humanos y económicos del área de su poder castrense, y neutralizaban las medidas de José. Esto es patente en la correspondencia de José con su amigo de juventud, Miot de Melito, en que muestra su estado de ánimo, su frustración, y parece, en ocasiones, dispuesto a abdicar. ...” (Cayuela y Gallego, 2008: 341).

Los reyes españoles Carlos IV y María Luisa son parodiados por Napoleón (Vallejo-Nágera, 1985: 12-20) por sus costumbres arcaicas, las de la vieja España. Napoleón cuenta que la familia real carece de modales, es ridícula porque mantiene a sus confesores a su lado, todas las horas del día, e inculta ya que solo se entretiene con trabajos manuales como el taller de relojería y la caza. De ese rey desfasado y anacrónico dice Napoleón a José en *Yo, el rey*:

– Esperad a que os dé algunos detalles de su comportamiento cotidiano. En la mesa de Marrac, comía con apetito voraz, y le decía a la reina, delante de toda la corte francesa: “Luisa, repite esto, está bonísimo” (...)

–Es más chocante lo que hace con su confesor. Mejor dicho con su equipo de confesores. No tiene uno fijo como fue la costumbre de los reyes españoles, sino una especie de turno de confesores. Permanecen de guardia, como los centinelas. Jamás está sin uno de ellos. Durante una conversación de estado, confidencial, le hace esperar en una habitación contigua. Le silba como a un perro, con lo que el confesor acude inmediato. Musita el rey unas palabras, recibe la absolución y despide de nuevo al sacerdote que sigue de guardia. Y no me digáis que no es posible comentó el Emperador riendo- porque se lo he visto hacer (Vallejo-Nágera, 1985: 14).

Con esta descripción esperpéntica de las costumbres de la familia real española, Napoleón no sólo informa a José Bonaparte de la condición de los reyes sino también justifica su conducta dolorosa. A fin de cuenta los españoles son un pueblo sin cultura, sin civilización.

Godoy y la reina María Luisa, con quienes se podría haber hecho bromas mucho más crueles quedan, sin embargo, en un segundo plano en esta historia<sup>159</sup>.

<sup>159</sup>

Es curioso, comenta Aymes, que de los reyes apenas haya quedado recuerdo. Carlos IV y María Luisa no son hoy para nosotros ni héroes, ni víctimas, ni mártires, aunque quizá mucho de lo ocurrido sea responsabilidad suya (Aymes, 2008: 383). Godoy es el traidor sin ambages, y Fernando VII despierta la compasión y la piedad. Más que un gran rey fue visto como un personaje infeliz al que de algún modo se rendía culto, y se sentía compasión por el maltrato que debía estar sufriendo en el encierro (que no fue tal) y por los engaños de los que había sido víctima por parte de Godoy, de sus padres y de Napoleón.

La visión de la reina María Luisa la ofrece el Emperador y no José Bonaparte. Esta descripción refleja bien el desprecio de Napoleón por los Borbones. María Luisa encarna todos los defectos físicos y morales. Aunque algunos reconozcan que aún a los sesenta años mantiene su belleza y elegancia, Napoleón insiste en menospreciarla:

–La reina María Luisa es fea y perversa. La emperatriz, a pesar de que les ha tomado apego, quedó horrorizada del odio a su hijo primogénito, del que dijo varias veces que merecía la muerte.

¿Cuál es el aspecto de esa reina de amoríos tan sonados?

–Mantiene el afán de agradar. No existe nada más ridículo que esa mujer de sesenta años, ajada, de piel amarillenta, presentándose como una momia concupiscente, con gran escote y los brazos desnudos, sin guantes.

–Luciano dice que tiene bonitos brazos.

Fueron el último vestigio de su antigua belleza; se los han elogiado tanto que cree seguir seduciendo con ellos; la intención es tan evidente que resulta molesta. Me ha correspondido ofrecerle el brazo en repetidas ocasiones, y lo entrega como quien presta un vaso precioso para que se le admire, y teme que se caiga y rompa en mil pedazos.

–En las bellezas marchitas, me agrada que brille aún un destello de presunción.

–Con la reina no hubieseis tenido ese placer... (Vallejo-Nágera, 1985: 23).

En casi todas las novelas históricas y los libros de historia sobre José Bonaparte se ha mencionado siempre su relación con la Marquesa de Montehermoso, a la que encontró en Vitoria, y que finalmente se integró en el cortejo del rey con su marido como mayordomo. Según la versión de José en las dos novelas de Vallejo-Nágera tal encuentro tuvo lugar durante una cena en casa de los marqueses. Por la descripción notamos el interés del rey por la marquesa, pero Vallejo-Nágera no va más allá. De todas formas, el autor ha querido hacer mención del episodio y ponerlo en boca del propio José, para paliar los rumores difundidos. Lo cierto es que la conducta de José en estas novelas coincide más o menos con lo recogido por la historia, confirmado por los documentos que aportan, entre otros, los historiadores Artola, Esdailes, Aymes, de Diego García, y suscritos por los rumores, “Pepe Botella”, mujeriego, débil, martirizado, engañado y dominado por el Emperador.

A continuación, enumeramos la opinión general de José Bonaparte sobre algunos personajes e instituciones. Así es cómo les juzga.

Los eclesiásticos españoles son muy creyentes, el arzobispo de Burgos aparece como un santo. Hace penitencia, reza y pide al Emperador que no castigue al soldado que le ha dado una paliza. *La Gaceta* es presentada como un periódico, aliado y comprometido a las causas de Napoleón ya que no hace más que publicar

alabanzas de la gloria y poderío de Napoleón (1985: 157). Murat es la figura diabólica en esta contienda. Se inicia la hostilidad del pueblo español contra el Emperador desde su llegada a Madrid. Bajo su mando, el ejército francés mata a los más de doscientos criados del duque de Híjar que se han rebelado contra su presencia en la ciudad. Además hay documentos que prueban las intenciones de Murat desde el principio de la lucha el 2 de mayo. No se trataba de poner fin al motín sino “acabar con la canalla” (1985: 156, 158). Urquijo es el consejero de Fernando VII. Se preocupa de la soberanía española. Intenta negociar para España los nuevos progresos y reformas que prona el Emperador (1985: 157). Azanza es un hombre correcto que se dejó engañar por Murat cuando prometió no atacar si los soldados no salieran de las casernas. Su antiguo puesto de virrey de México, le ha llevado a trabajar con el Emperador. En palabras de Azanza, el grupo de nobles reunidos en Bayona obedecen a las órdenes del príncipe quien les ha recomendado someterse al Emperador y de allí a José Bonaparte. En realidad son patriotas y como lo dice “Vuestra Majestad debe saber que los españoles que estamos en Bayona amamos profundamente a nuestros príncipes. Con dolor en el alma los hemos visto partir. Hemos seguido lealmente sus órdenes de someternos al Emperador, para evitar mayores males a nuestra patria” (1985: 51). En efecto muchos de los nobles que apoyaron el partido bonapartista se justificaron por este argumento. Querían evitar al país la ira del Emperador. Creyeron que colaborando podrán conseguir la paz a España.

### *2.5) Documentos y metanarración*

Las cartas se convierten en una instancia intermediaria entre el narrador y el lector implícito; irrumpen en el relato del narrador y se presentan tal como se han recogido.

Se trata no sólo de la transcripción de sus propias cartas sino también de las de otros personajes como Napoleón, los reyes de España, el príncipe de Asturias y otros protagonistas, más o menos lejanos de los acontecimientos. A través de estos documentos y cartas se informa al lector sobre el motín de Aranjuez (Vallejo-Nágera, 1985: 79-89) en que Godoy fue procesado y encarcelado, o de la renuncia al trono de Carlos IV a favor de su hijo, al que acusa de traidor (Vallejo-Nágera, 1985: 141).

Estos documentos intermediarios aportan la verosimilitud y credibilidad del relato, porque José Bonaparte, protagonista y personaje principal, no está facultado como narrador omnisciente para poder estar en los tres sitios a la vez

(Madrid, Bayona, Nápoles) y llegar a dar cuenta de los hechos. El “yo” protagonista que narra (Germán Gullón, 1974: 17) sólo puede contar lo que ve, siente o piensa.

En el caso de las cartas, estos intertextos muestran el juego entre la ficción creada por el autor y la referencia de la historia. Son intertextos que forman parte de la novela como documento, pues esas cartas existían antes de la creación novelesca, y denotan el género de la novela histórica como híbrido, por la utilización de las cartas y de la novela histórica, que son ya dos géneros.

Por una parte, dan entrada a las diferentes voces aportadas por los documentos<sup>160</sup>. Por otra, incrementan la ilusión referencial por su naturaleza documental, aunque la mayor parte de estos intertextos de *Yo, el rey* cumplen una función informativa, y no de desarrollo argumental o novelesco. Los documentos epistolares, como dice François Jost<sup>161</sup>, son elementos pasivos, estáticos o indirectos. Sirven de vehículo al relato y no hacen avanzar la trama. En efecto, el hecho de que José Bonaparte descubra la correspondencia de Napoleón con la familia real española no le hará salir de Bayona antes de la fecha prevista o cambiar su idea de seguir como rey de España.

Por otra parte, las cartas, además de subrayar el proceso de la narración, anotan las anticipaciones y analepsis. Las delaciones y acusaciones de que hablan las cartas son previas al nombramiento de José Bonaparte como rey de España. El orden del relato, por tanto, invierte el sentido de la historia<sup>162</sup>.

Al introducir el documento, el narrador se convierte en un lector “invisible” que hace partícipe de su conclusión a la lectura de la novela. Las cartas incluidas en estas novelas de Vallejo-Nágera son documentos y aparecen varias veces en la superficie textual, en el discurso. Son invocadas permanentemente como el origen de la construcción del relato, dando lugar a una serie de citas textuales. Por eso Vallejo-Nágera las intercala en su narración.

---

<sup>160</sup> Más que un testimonio, un documento es una voz; una descripción de la percepción de un momento específico. Esta voz puede convertirse a su vez en lector e intérprete y contribuye a generar con esta inclusión la polifonía del relato (Aguirre Romero, 2008).

<sup>161</sup> François Jost: *Essais de littérature comparée II*, París, Editions universitaires, 1968:431.

<sup>162</sup> Uno de los textos recogidos por Vallejo-Nágera en su novela es el discurso de José Bonaparte al obispo de Grenoble, una alocución que casi parece una confidencia de todo lo que no ha podido expresar, bien por falta de tiempo, bien por la censura de su hermano Napoleón Bonaparte, obstinado con conquistar España: “He dado a conocer a Duroc lo que no me atreví a relatar al Emperador. Entregaré al gran mariscal de palacio copia de mi discurso ante el obispo de Grenoble, que vino a mi encuentro durante el viaje de Nápoles a Bayona hace quince días. Este venerable anciano fue mi maestro en el colegio de Autun. Guardo de él entrañable recuerdo, como uno de los mejores y más cariñosos consejeros de mi juventud. Quizá por ello abrí mi corazón ante él como no lo he hecho en ninguna otra ocasión “(Vallejo-Nágera, 1985: 70).

En *Yo, el rey*, constituyen los documentos en su mayoría la correspondencia entre la familia real española y Napoleón, gracias a la cual se pueden seguir los acontecimientos de la vida pública. Tanto el rey Carlos IV como el príncipe Fernando VII solicitan a través de sus cartas el apoyo de Napoleón para sus distintos proyectos. Carlos IV se dirige a Napoleón llamándole “hermano”:

*Señor mi hermano: V. A. Sabrá sin duda con pena los sucesos de Aranjuez y sus resultas; y no verá con indiferencia a un rey que, forzado a renunciar a la corona, acude a ponerse en los brazos de un grande monarca aliado suyo, subordinándose totalmente... Yo no he renunciado a favor de mi hijo, sino por la fuerza de las circunstancias cuando... escoger entre la vida o la muerte, pues esta última hubiera seguido después de la de la reina. Yo fui forzado a renunciar... Dirijo a V.M.I. y R. Una protesta contra los sucesos de Aranjuez y contra mi abdicación....*

*De V.M.I. y R. Su muy afecto hermano y amigo.*

CARLOS.

En esta carta, Carlos IV, clama por su inocencia delante de Napoleón erigido en un juez. Igualmente Fernando VII se confunde en excusas y solicita su ayuda:

*... Imploro, pues, con la mayor confianza la protección paternal de V.M., a fin de que no sólo se digne concederme el honor de darme por esposa a una princesa de su familia, sino allanar todas las dificultades y disipar todos los obstáculos que puedan oponerse en este único objetivo de mis deseos.*

*Este esfuerzo de bondad de parte de V.M.I. es tanto más necesario para mí. Cuanto yo no puedo hacer ninguno de mi parte mediante a que se interpretaría insulto a la autoridad paternal, estando como estoy reducido sólo al arbitrio de resistir (y lo haré con invencible constancia) mi casamiento con otra persona, sea la que fuere sin el consentimiento y aprobación positiva de V.M.I., de quien yo espero únicamente la elección de esposa para mí.*

*...Escrito y firmado de mi propia mano y sellado con mi sello en El Escorial a 11 de octubre de 1807.*

*De V.M.I. y R., su más afecto servidor y hermano*

FERNANDO

Por su referencia a fechas las cartas añaden un anclaje histórico a la novela que nos permite situar los acontecimientos en su momento y los lugares geográficos. Nos recuerdan los acontecimientos ocurridos en estos lugares en estos momentos.

En cuanto a la historia personal, el protagonista vuelve la mirada al pasado, revelando confidencias de su vida personal a través de su propia perspectiva, y también autenticándola con las cartas:

Las instrucciones de permitir el saqueo de las ciudades españolas que ofrezcan resistencia, con su estela de violaciones, incendios, destrucción y ruina..., ¡qué error! Olvidarían los muertos en combate, incluso en redadas. Esto no. Dejará en España y en los españoles un odio imperecedero a todo lo que es francés.

Prefiero no amargarme hoy con tales pensamientos. Las cartas de Giulia me liberarán de rumiar errores a los que no puedo poner remedio. Giulia<sup>163</sup> tiene el don de la naturalidad. Sus cartas también. Desde la primera prescinde del protocolo.

*...Anhele una ocasión en que, sin faltar a mi honor, os pueda mostrar mi cariño. Espero que no intentéis abusar de mi amistad...* (Vallejo-Nágera, 1985: 182).

Por su parte José responde:

Perdona, mi buena amiga, un arranque en exceso apasionado. Sabes que te adoro y que mi necesidad más apremiante es obedecerte. ¿Cuándo podré verte de nuevo? Olvidar mi existencia embebido en la tuya. No sentir el tiempo más que por el temor de verle pasar, no buscar en el amor más que los sacrificios que impone para complacerte. Las privaciones más difíciles por ti, me parecen preferibles a los más vivos placeres junto a otra mujer. No te comparo a ninguna. No hay otra mujer en la tierra, comparable a mi pequeña amiga... (Vallejo-Nágera, 1985: 185).

Aquí José Bonaparte recurre a las cartas de su amante, Giulia, para escapar de la cruda realidad en que está viviendo, y revela la intimidad con esta mujer a la que echa de menos de forma tan particular. Las cartas confirman la visión oficial del rey como personaje mujeriego y sin escrúpulos.

Los rumores que Savary le hace llegar, vienen, supuestamente de textos, panfletos, pasquines, a veces irónicos, recogidos de entre el vulgo, pero quizá sólo sean una artimaña del general para amargarle la vida, como piensa el rey. José intenta sublimar el miedo al fracaso por una actitud de misericordia y confiando en el amor. Vallejo-Nágera utiliza también estos documentos para rebajar la consideración de José. Son cartas anónimas que describen el descontento del pueblo:

*(...) Anteayer me introdujeron en la presencia del Intruso; es como un loro, que en vez de los gruñidos molestos de estas aves repite amabilidades; tiene también su lindo colorido, y la cabeza igual de vacía. No me causó la menor impresión, sólo llama la atención el parecido con los retratos del Emperador pero pintado en rosa, ya me entendéis; tanta dulzura de carácter con los que sabe que le despreciamos*

---

<sup>163</sup> Giulia fue una de las amantes de José Bonaparte cuando era rey en Nápoles. Esta mujer estaba casada y tuvo dos hijos con el rey.

*sólo puede encubrir el miedo, quiere congraciarse para lograr misericordia cuando llegue nuestro ejército victorioso (...)  
(...) Dupont ha rendido sus tres divisiones.  
(...) ¡Los franceses se marchan!, se han enterado de la derrota; un oficial de palacio me ha contado que empaquetan el tesoro de la corona, las vajillas de oro y de plata, todo lo de valor. El rey intruso quiere llevarse en el bolsillo la corona que no ha sido capaz de mantener en la cabeza (...)* (Vallejo-Nágera, 1987: 163).

De la experiencia francesa se podrían sacar lecciones para no repetir los mismos errores en España. El rey reflexiona sobre la historia:

Todos los mariscales se consideran con más capacidad militar que Savary y se resentían que se le dé el mando. Tienden a actuar por su cuenta. Contra todas las afirmaciones de Napoleón, yo sigo sin recibir el mando supremo de los ejércitos, y percatándome de todo, para evitar mayores calamidades, tengo que fingir que estoy en las nubes o indiferente, ante la indisciplina de estos generales. Para colmo, cada acción militar aumenta el odio y la desesperación de los españoles.

No veo solución por ninguna parte. Queremos proporcionar a España las luces del progreso y de una buena administración y los avances de la Revolución, sin que necesiten padecer la anarquía y el terror con que tuvimos que pagarla los franceses (Vallejo-Nágera, 1987: 36, 37).

¿Es la historia un proceso evolutivo, lento, o es posible acelerar su ritmo escogiendo atajos? ¿La historia es evolución o revolución?

La revolución supone la supresión del antiguo sistema para la instalación del nuevo, de forma brutal. La evolución supone un cambio progresivo en el tiempo y en el espacio, más lento que la revolución, y expuesto a dificultades porque no todas las mentalidades evolucionan a la vez. Toda adaptación al cambio se hace de forma progresiva.

La revolución es violenta y fuerza las mentalidades a estar a la altura del cambio, promoviendo el desastre no pocas veces, ya que las mentalidades no están preparadas para esta rápida transformación. La revolución es un atajo.

La evolución es la trayectoria normal. No es posible transferir los métodos de la Revolución Francesa a España si no se tiene en cuenta la mentalidad española, en absoluto preparada para este cambio, razón por la que todo ensayo no puede terminar sino en el fracaso. La cuestión es si se debe preparar a los españoles para los cambios o bien obligarles a aceptarlos. Ahí es donde nacen las discrepancias entre los patriotas, afrancesados, dirigentes como Napoleón, que quiere el atajo para imponer las ideas y sus súbditos, como José Bonaparte que quiere una conquista pacífica y adecuada.



“Las escasas materializaciones de sus teorías y proyectos” opina José Manuel Cuenca “se descubren no obstante como realidad positiva de esa tercera España en la que, en medio de los radicalismos y escisiones prodigados por la evolución contemporánea del país, parte de sus mejores espíritus cifraron sus nobles ambiciones de concordia estimulante y esperanza plural”. La reforma moderada que aspiraban los afrancesados “contenía aparte quizá de contradicciones insalvables, demasiada dosis de utopía para arribar a buen puerto” (Cuenca Toribio, 2006: 302).

En efecto, entre las dos posiciones es decir la fuerza militar que Napoleón quiere imponer al pueblo español y la resistencia de éste, José Bonaparte resulta ser el término medio.

El rey José sabe que su ejército está en descomposición, la rígida jerarquía se desmorona. Sin unidad en las tropas puede decirse que la derrota es la crónica de una derrota anunciada. José abomina la violencia y en este sentido se manifiesta a lo largo de las novelas, contra el criterio del general Savary, partidario de la fuerza para disuadir a los desertores de la corte del rey:

–Conviene hacer un escarmiento– interrumpió Savary–. Tengo la lista de los rebeldes y de quienes preparan la huida. Si Vuestra Majestad me da licencia los detendré hoy mismo.

–No, general, me niego a forzar las voluntades, cada cual debe elegir su partido. No detendré a los que desean marchar.

–Van a reforzar al enemigo, las normas de la guerra...

–General, las normas de la guerra se aplican en la lucha de una nación contra otra. España es mi reino, no lo quiero olvidar, prefiero conquistar partidarios mejor que cadáveres (Vallejo-Nágera, 1987: 21).

La evolución y progreso civilizado que José quiere traer al pueblo español busca una senda pacífica. Pero la presencia francesa resulta una imposición innegable. El pueblo español no ha solicitado a ese rey francés que le han impuesto. No es difícil encontrar entre los españoles esa resistencia que engendra forzosamente la violencia. Según los historiadores su reinado supuso un estado intermedio “entre la herencia napoleónica de la Revolución Francesa y la realidad del país que se pretendía gobernar, como lo demuestra la conservación de algunos privilegios de las élites nobiliarias y la propia confesionalidad católica del Estado” pero en definitiva el sistema no se apartaba mucho del despotismo ilustrado “soterradas ahora dentro de un marco constitucional. Sin embargo, y en esto hay que incidir, José “reinó lo mínimo”” (Cayuela y Gallego, 2008: 24-25). Y esto se debió al rechazo de los españoles que lo convirtieron en blanco del odio y de las burlas y también por algo peor aún “la absoluta falta de respeto institucional

de los mariscales napoleónicos y de su propio hermano”, (Cayuela y Gallego, 2008: 25) un auténtico contrapoder, que superponen los intereses castrenses a los civiles.

Desde la presentación oficial de José Bonaparte, el rey se siente incapacitado para su cargo. Va vestido inadecuadamente de coronel de su guardia de Nápoles lo cual le hace estar incómodo. La incomodidad será constante a lo largo del reinado y le anuncia el fracaso:

¡YO, EL REY, don José I, rey de España y de las Indias!  
¿Qué hago yo, rey de España, contemplándome en el espejo vestido de coronel del regimiento de mi guardia de Nápoles? (Vallejo-Nágera, 1985: 7).

A pesar de estos documentos, el narrador cuestiona el papel de los historiadores. Su visión sobre la historia no se debe sólo a unos enfrentamientos, puede depender de una sola palabra, de una conversación:

(...) Es curioso que los historiadores atribuyen todo a las batallas, y los destinos de las naciones se deciden, a veces en escenas como ésta, que ellos no conocen y, por tanto, no relatan.

Estos encuentros influyen en que haya combates o que no ocurran, pero a la postre son las batallas las que marcan la historia (Vallejo-Nágera, 1985: 27).

En efecto, la usurpación del trono de parte de Napoleón no se ha debido a una batalla. Ha bastado la debilidad de Carlos IV para que se decidiera el curso de la historia o la suerte de España. Esas precisiones son las que el narrador pone en conocimiento del lector. Son menudencias o detalles que tienen su importancia en la historia. En fin son pequeños hechos de gran importancia.

## *2.6) Las joyas de la corona: anacronismo e intertextualidad*

La digresión de José introduce una metanarración que aspira a satisfacer las dudas o cuestiones que se plantea el lector. El pacto de lectura de la novela histórica implica siempre el conocimiento previo, por parte del lector, de los hechos históricos utilizados en la novela, los cuales han sido narrados a su vez en otros libros, los libros de historia. El lector o receptor los reconoce porque forman

parte de su enciclopedia cultural, aun cuando estos elementos hayan sido utilizados ahora desde una perspectiva ficcional.

En esta novela la metanarración se refiere no tanto a la aventura de José Bonaparte —protagonista del episodio— sino al paradero de los bienes de la corona de España. La metanarración subraya el carácter histórico del relato y permite al narrador tener datos concretos en cuanto al paradero de la joya “la peregrina” y de los personajes históricos involucrados en su pérdida. Al llegar a este punto el autor implícito dirige la palabra al lector implícito y solicita su aprobación, pues, confiesa sus fuentes de información y encarece la dificultad de la tarea de todos los investigadores en el pasado:

Ay, lector amigo, eso pensé yo, y es lo mismo que afirma mi colega y amigo el doctor Manuel Izquierdo Hernández en su magnífico libro sobre Fernando VII, en el que dedica un capítulo al robo de las joyas del que he obtenido muchos datos; pero resulta que este laberinto histórico –policíaco es más complicado que cualquier novela de Agatha Christie y, al igual que en éstas, durante la investigación se salta de un sospechoso a otro (Vallejo-Nágera, 1987: 154).

Con la referencia a Agatha Christie el narrador da por sentado el conocimiento del lector de este género y de la novelista inglesa, solicitando la consulta de la memoria enciclopédica del lector implícito. Como es sabido, Agatha Christie es una reconocida escritora de novela negra, centrada en la investigación de crímenes y delitos. Pues bien, la investigación de la historia del XIX es aún más compleja que la investigación policial. Vallejo-Nágera recurre el anacronismo típico de la novela histórica que tiene como finalidad la adaptación de la realidad pretérita al contexto presente para hacerlo más comprensible. En el caso de *Yo, el intruso* se trata de un anacronismo diegético ya que el autor implícito reconstruye la historia de la desaparición de las joyas con la complicidad del lector implícito.

José Bonaparte se presenta a sí mismo como un hombre bondadoso, tranquilo, que sabe disimular sus sentimientos y pensamientos con diplomacia. Sin embargo la intervención del autor implícito pone en duda estas cualidades, al ofrecer otros datos (insertos en documentos) que parecen comprobar la inocencia de los supuestos acusados. Si en Madrid no había dinero para gobernar y mantener a la corte, ¿cómo José Bonaparte se hizo con la fortuna que le permitió establecerse en Nueva York? A fin de cuentas es él quien sale beneficiado del plan de Napoleón.

Este narrador aprovecha también para decirnos el paradero de los principales agentes de esta guerra. Napoleón es encarcelado. Fernando VII vuelve a España. La reina María Luisa queda viuda y desde Roma escribe una carta a Fernando VII para justificar su inocencia. El duque de Berg, Joachim Murat es ejecutado en Nápoles.

La conclusión de ambas novelas es similar, la desilusión de José Bonaparte es grande aunque solo se manifieste de un modo sutil. O quizá sus lamentos adquieren un tono tan general porque en realidad ni él mismo comprende lo que ocurre, aún cuando sea él mismo quien escriba la historia. Su voluntad de ofrecer una imagen de normalidad no puede evitar una sombría pintura. “Fuimos ensombreciendo el ánimo con cada nuevo relato (...) –El odio que manifiesta el pueblo a todo lo francés es terrible, y más acusado cuanto más baja sea la condición de la persona” (Vallejo-Nágera, 1985: 208). Es despreciado por ser, en primer lugar, francés, y después, por ser el hermano de Napoleón, un traidor.

## 2.7) *Yo, el intruso* y *El equipaje del rey José*, de Galdós

Si comparamos este episodio con lo relatado por Pérez Galdós en la primera novela de la segunda serie de los *Episodios Nacionales*, *El equipaje del rey José*, comprobamos que la visión ofrecida sobre José Bonaparte es también la de un intruso, y más aún, un ladrón que se queda con las joyas de la corona y con otros bienes, como se descubre al ser alcanzado en Vitoria, provisto de todo lo que había podido coger del palacio real de Madrid.

Existen elementos comunes en esta retirada, aunque históricamente los periodos son diferentes. En las novelas de Vallejo-Nágera se trata de la primera llegada y retirada de José Bonaparte después de la derrota del general Dupont en Bailén. En la novela de Galdós en 1813 se trata de cuando Napoleón es debilitado.

En Vallejo-Nágera la acción concluye en las afueras de Madrid cuando en Galdós estamos en la provincia de Vitoria. La historia como afirma Brian Dendle (1992) queda en segundo plano en *El equipaje del rey* mientras que en las de Vallejo-Nágera se cuenta la historia.

Excepto estas diferencias, el ambiente general es el mismo. La descripción a la vez grotesca y sarcástica de estos momentos trágicos se ve en ambos autores.

En Galdós, hay gente merendando en el campo, después de la batalla, rodeados de cadáveres, (Dendle, 1992: 62) y los soldados franceses destrozan el botín que no pueden llevar. En *Yo, el intruso*, el rey y su séquito descubren, en una finca, la violencia del ejército francés. Han matado a toda una familia. Hay cadáveres colgados a los árboles. Aun así, entran en la casa para comer. El desorden es total. Además, los soldados se niegan a transportar el carro de plata del rey, abren las cajas de vino del embajador e incluso invitan al general a unirse a ellos (Vallejo-Nágera, 1987: 236). Es un poco irónico porque el narrador dice que después de ver a mucha gente degollada en Chamartín la sangre impregnó su uniforme. Y que en la finca se le encogía el estómago al principio pero al final “engulló con placer la comida” (Ibíd.:240). Después de terminar de comer descubren el cuerpo de un niño y el de una niña violada. El rey dice que siente vergüenza y sale del salón.

Las notas finales del protagonista expresan su profunda decepción. Ironiza con la frase que su hermano Napoleón le había dirigido antes de iniciar su reinado en Bayona “Sois muy afortunado, lleváis a España la felicidad y el progreso” (Vallejo-Nágera, 1987: 242). Repite esta frase para sí mismo pensando en aquel hombre degollado y colgado en el patio de su casa y piensa que ha traído la tragedia a España, y también, la descripción de las atrocidades cometidas por la tropa francesa —desesperada en su retirada, asustada por la suerte que les depara—, se agolpan en su pensamiento. Este señor degollado era un hombre culto que sólo quería vivir en paz, sin ninguna convicción política. Sigue con su ironía cuando afirma, después de ver los cadáveres en Chamartín “¡Dios mío! Todo esto a un pueblo que les ha despedido con “¡buen viaje imbéciles!””.

Aunque de épocas diferentes, Vallejo-Nágera ha descrito esta retirada en el mismo sentido que Galdós en *El equipaje del rey*. Ha resaltado la forma grotesca y sarcástica de esta retirada de José Bonaparte de España con el botín cogido del palacio real.

## 2.8) *Yo el rey* y *Yo el intruso*, novelas históricas posmodernas

En estas novelas el autor recrea el corto periodo de reinado de José Bonaparte y menciona a los personajes históricos que le acompañaron en esta tentativa.

José Bonaparte es el personaje principal que refiere sus desventuras durante este periodo. La ficción se aplica a los personajes y se expresa a través de

la exhibición de procedimientos como la hipertextualidad o la intromisión de las intenciones del escritor. El carácter hipertextual se incorpora al texto, bien en los prólogos o epílogos del narrador autorial, bien en forma de comentarios metanarrativos a través de los que se cuestionaba la fiabilidad de las fuentes, se matizaban o corregían los datos del manuscrito del que se copiaba la historia. Al final de *Yo el intruso*, el autor ha colocado una nota para expresar lo que quería demostrar con su novela. Aunque esta historia se escribe sobre una historia contada, el rey aparece con una nueva imagen aunque no muy lejos de la realidad histórica (manipulación de Napoleón e insolencia de los generales). El lector termina compadeciendo su destino. José ha sido la víctima en esta historia.

Los personajes son históricos Gerardín, Savary, el ministro Cevallos, el coronel Clermont-Tonnere, El conde La Forest, figuras que contribuyen a marcar el aparato histórico que se desplaza dentro de esta ficción. El narrador, siendo protagonista, intenta reproducir lo que le interesa con la sola intención de despertar la compasión por su situación de víctima.

Desde el punto de vista histórico, estas novelas aportan muchas informaciones y reflejan la realidad. Porque el rey, —en este diario— no quita una tilde a sus errores. Pero es presentado bajo la perspectiva de la ingenuidad, lo que le hace salir airoso de esta aventura inútil. La utilización de las correspondencias dentro de esta ficción recreativa sirve para dar más credibilidad al relato. El texto se reconstruye desde la perspectiva del protagonista. Las cartas corroboran sus afirmaciones.

Hay que subrayar la interesante alusión que realiza el narrador a los historiadores del mañana, permitiendo que la novela se desarrolle hacia el futuro desde el presente y con la alusión a los hechos ya ocurridos. Estas alusiones se abren hacia el juicio del porvenir. Se habla del arreglamuelas en España para la dentadura de la emperatriz (1985: 85) y se vaticinan tiempos mejores en los que estas operaciones serán indoloras. El narrador cuestiona el proceso del Escorial, las responsabilidades, las intenciones e interpretaciones (1985: 114 y 115) tal como en el futuro será leído. Emite su propio juicio o a través de personajes, contra la leyenda negra (1985: 119) y nos habla de lo que hoy sabemos por los documentos sobre el Dos de mayo (1985: 126-127, 49), como historiadores del futuro (1985: 205) Son procedimientos de la escritura postmoderna. En efecto, el narrador supone que esta conversación entre los dos hermanos pasará a la historia para generaciones futuras.

También se desmontan los tópicos sobre los españoles. Para los franceses, el ejército español es prehistórico y España es un país atrasado al que hay que

llevar la civilización. Sin embargo vemos que los propios franceses recurren a sus técnicas y creaciones como el elogio de los dentistas españoles. Y el ejército francés utiliza las tácticas de guerra escritas por el coronel Santa Cruz de Marcenado hace treinta años para combatir a los españoles. Los franceses no comprenden que no están luchando contra un ejército sino contra algo nuevo, un pueblo. Y de este modo se hacen ridículos ante sí mismos. El ejército que acompaña José Bonaparte cree conocer el pueblo español y su motivación en resistir contra Napoleón y por eso justifica las atrocidades, los saqueos y las violaciones. Tampoco Napoleón conoce a los españoles a los que trata de igualar a los italianos. Para él “un pueblo que reboza de clérigo es fácil de sojuzgar” (1985: 190). Es una perspectiva burlesca que culminará en la sorpresa de la derrota.

La novela rebosa de notas de pintoresquismo sobre el propio Emperador (1985: 10), el ejército formado de prisioneros y de franceses dando una nota abigarrada (1985: 122) y algunos generales como Joaquín Murat (1985: 134, 135). Notamos un interés por los detalles que forman parte de la vida cotidiana de los personajes. De esta forma se establece un nexo entre la historia y la ficción. La Pequeña Historia rechazada por las grandes historias cobra importancia ya que forma parte de la historia oficial. Por ello, el narrador recurre a recreaciones intertextuales a través de las memorias, cartas o documentos de los personajes que muestran la vida cotidiana íntima de estos personajes.

El protagonista se contenta con referir los hechos sin añadir ninguna nota personal, juicio o interpretación. La intención de acercamiento al personaje se ha conseguido con la focalización interna, ya que el protagonista es quien dirige la construcción de la historia a su antojo. El resultado de esta presentación es la imagen de un “Pepe Botella” más justo y generoso, que intenta alegrar a los españoles de su descontento con teatros y corridas aunque el pueblo no le acepte<sup>164</sup>. Es un rey que admira a los españoles y entiende su animadversión hacia el pueblo francés. En fin, José Bonaparte en estas novelas es un rey humano porque acepta, con sentido de humor, los comentarios sobre su persona. Sin embargo, eso no le evita la frustración de sentirse un intruso:

---

<sup>164</sup> Maniobras que describe en su monografía la profesora Ana Freire, *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo*, Madrid, Iberoamericana, 2009. Añade además Freire un dato de sumo interés. Fue precisamente el marqués de Montehermoso, Ortuño María de Aguirre y Zuazo y Corral, primer gentilhombre de la cámara del rey, el comisario regio encargado de supervisar el estado de los teatros y autorizar las representaciones teatrales entre los años 1809 y 1810. Los novelistas que utilizan este personaje histórico suelen atribuir el puesto de preminencia en la corte de este aristócrata a los favores que su esposa concedía al rey José.

Yo, “EL INTRUSO”. Yo “el rey intruso”. Lo presentía desde que me llegó noticia por vez primera de este apodo que detesto (...).

¡El Intruso! Me ha sacado de quicio porque percibo su trascendencia. En las guerras no disparan sólo los cañones, también las palabras ganan y pierden batallas (...) llevo solo 11 días en España y las hojas que ha traído el jefe de policía emplean todas ese apodo despectivo. Son panfletos de muy variada procedencia. Reservan el odio para el Emperador o para mi cuñado Murat; para mí el desprecio, sólo desprecio. Va a hacer más daño a mi partido que el rencor (Vallejo-Nágera, 1987: 10, 11).

Aun así el rey es indulgente con el pueblo y pide al jefe de policía que libere a los insurgentes arrestados porque quiere “marcar la en la capital de su reino con medidas de indulgencia, no con rigor”.

Con estos procedimientos de la nueva novela histórica o de la novela histórica posmoderna (distorsión de elementos históricos, hipertextualidad, metanarración, metaficción) Vallejo-Nágera ha conseguido el objetivo propuesto: poner la palabra en boca de José Bonaparte para que cuente su propia historia y muestre al mundo que, aunque es rey, antes que nada es un ser humano sujeto a fracaso, un antihéroe que se acepta a sí mismo.





### 3. Arturo Pérez Reverte, *El húsar* (1986)

#### 3.1) *El autor y su obra*

Arturo Pérez Reverte nació en Cartagena en 1951. De familia acomodada (su padre fue ingeniero, su abuelo, marino, y varios miembros de su familia han trabajado como capitanes mercantes) conoció desde la infancia el entorno marítimo, lo que, unido a lecturas infantiles y una temprana vocación literaria, vinculó al autor al mundo de la aventura que tan genialmente reproduce en sus novelas. De hecho, pasó unos meses embarcado antes de comenzar sus estudios universitarios en Madrid, ciudad en la que cursó Periodismo y Ciencias Políticas.

Recién licenciado comenzó a escribir en el diario *El Pueblo*, hoy desaparecido, y a continuación empezó su carrera como corresponsal de guerra de Televisión Española.

Durante veintiún años, visitó diversos frentes de guerra. Cubrió los enfrentamientos en Chipre, El Salvador, Chad, las Malvinas, golfo Pérsico, Croacia y Sarajevo. En Eritrea, vivió una situación de extremo peligro y fue dado por muerto cuando el convoy de guerrilleros independentistas con el que viajaba fue masacrado. Pérez Reverte fue uno de los pocos supervivientes que escaparon por la frontera de Sudán.

En 1983, entre dos reportajes de guerra, escribió su primera novela *El húsar*, publicada tres años después. Se iniciaba pues en la literatura desde el género de la novela histórica, en consonancia con sus lecturas favoritas de juventud (Galdós, principalmente). Sus modelos europeos habían sido los clásicos del siglo XIX o principios del XX (Duma, Stendhal, Stevenson, Thomas Mann). Ya antes de *El húsar* había redactado otra novela histórica sobre los templarios que dejó sin concluir cuando Umberto Eco publicó en 1980 *El nombre de la Rosa*.

En el encuentro de escritores de Santillana de Mar, el 18 de junio de 2008, organizado por la Universidad Menéndez Pelayo, el novelista dijo de sí mismo: “Soy un leal mercenario de mí mismo, de mis gustos, de mis aficiones, de mis sueños, de mi imaginación, de mis amores y mis odios”. Según esto la preocupación exclusiva del autor, al abordar sus obras, es simplemente resolver con eficacia sus propios “problemas narrativos”, algo que sólo puede lograrse leyendo y releendo a los que supieron hacerlo bien. Un trabajo que, según Pérez-Reverte, le ocupa el tiempo suficiente como para “no ir por ahí explicando a los demás cómo tienen que hacer las cosas, ni al lector lo que debe o no debe hacer”.

En 1988 Reverte sacó a la luz *El maestro de esgrima*, novela ambientada en el reinado de Isabel II, obra que fue desdeñada por la crítica por considerarla anacrónica. Pero el éxito de Pérez Reverte no tardó en llegar. En 1990 publica el thriller *La tabla de Flandes*, una novela que se mueve simultáneamente en el siglo XX y el XVI en torno a una pieza artística y una oscura conspiración en la que se suceden varios crímenes. A raíz de esta novela Pedro Olea llevó al cine *El maestro de esgrima*, en 1992, y el periódico *El Mundo*, la seleccionó entre las cien mejores novelas del siglo XX. Los dos títulos recibieron el Gran Premio de Novela policíaca en 1993. Desde entonces, el éxito de Pérez Reverte se ha hecho internacional, y ha recibido nuevos premios, como el “Jean Monet” de 1997, por *La Piel del Tambor* o el “Premio a la Mejor Novela Europea”. Por los cuatro volúmenes del “Capitán Alatriste”, recibió el “Premio Mediterráneo Extranjero” de 2001. Desde *El húsar*, Pérez Reverte ha vendido 15 millones de ejemplares, y sus novelas han sido traducidas a 25 idiomas, y algunas adaptadas al cine. El autor ingresó en la Real Academia Española en 2003 ocupando el sillón T.

El escenario de la Guerra de la Independencia ha sido seleccionado por el novelista en varias ocasiones además de *El húsar* (1986), *La sombra del águila* (1993), *Cabo Trafalgar*, (2004) y *Un Día de Cólera* (2007) todas ellas publicadas en la editorial Alfaguara. La primera edición de *El húsar* se hizo con la Editorial Akal. Recientemente ha regresado a este escenario en *El asedio* (2010) un proyecto muy ambicioso del escritor y que, en palabras del propio autor, "recoge lo mejor" de todas su novelas anteriores. Su acción transcurre en el Cádiz de 1811 y 1812 a lo largo de casi setecientas páginas<sup>165</sup>.

Por su novela anterior, *Un día de Cólera*, (2008) Pérez Reverte recibió “El sable de honor” del Ministerio de Defensa.

La pregunta lógica que brota ante esta insistencia en el tema es la razón de su reiteración. ¿Ha influido en este gusto su trabajo como corresponsal de guerra durante más de veinte años o es que para él la guerra es un gran tema de la novela española? Sin duda las experiencias en el frente, como cronista de guerra, han aportado al autor mucho que decir a través de la ficción. Sin duda, hay que recordar los muchos trabajos sobre la novela de la guerra, entre otros los de

<sup>165</sup>

En realidad no es una novela histórica sino de personajes, con tramas narrativas que convergen: aventuras, folletín romántico, novela policíaca, de espionaje, científica, que la convierten en algo muy contemporáneo. "La parte histórica es sólo el telón de fondo de una novela con enigmas, con desafíos intelectuales, con acción. Con personajes que intento sean apasionantes y reales. Con aventura. Procurando que todo eso resulte compatible en una historia sólida y bien contada", afirma el autor. Un volumen con la historia de varios personajes que se mueven por una ciudad fascinante, Cádiz, convertida en un peligroso tablero de ajedrez. Una obra que relata el final de una época, de un mundo que termina, y de un Cádiz que ejemplifica lo que España pudo ser y no fue.

Bertrand de Muñoz (2001) y Chaverot (1998). En cuanto a periodista, Pérez Reverte ha destacado los pros y contras de su ocupación profesional cuando ha de relacionarse con su dedicación literaria. Como reconoce en un artículo publicado en *ABC*, y recuerda Martínez Cachero: “El periodismo me inculcó malos usos de los que intento librarme: muletillas, adverbios, frases hechas (...) pero a la vez, mi experiencia periodística me facilita las labores de documentación--, (...), me ayuda a desenvolverme en los lugares que luego serán los escenarios de mis novelas” (López de Abiada, 1997: 97). Lo que sí puede asegurarse es que el éxito de ventas o la facilidad de escritura pueden influir negativamente en la calidad literaria, asegura Luis López Molina (ibid). Según él, factores extratextuales (agentes literarios, ediciones, lectores de editoriales, distribuciones y publicidades) pueden condicionar la novela y aunque sea de mala calidad, esta novela podrá llegar a ser clasificada como bestseller (López de Abiada y López Bernasocchi, 2000).

### 3.2) *El húsar*

Publicada a sus treinta y cinco años, *El húsar*, fue su primera novela, pero no su primer acercamiento a la literatura, ya que su carrera como escritor era entonces larga como columnista, periodista, cronista. Pese a ser una novela marcada por la acción, explica Santos Sanz Villanueva, (2003) *El húsar* no nació con los rasgos de un best-seller típico. Con ella, Pérez Reverte escenificaba la actitud que él mismo había debido asumir a raíz de su trabajo como corresponsal: la desmitificación de la guerra y la muerte del heroísmo. De todas formas es mucho más que una novela en la que se desmitifique la guerra, opina Sanz Villanueva, quien la juzga la mejor novela del escritor: Además de la trama de aventuras *El húsar* se ocupa de otras cuestiones y ofrece un aire reflexivo, una meditación sobre el fracaso de los deseos humanos, sobre la vacuidad de la gloria, sobre la inexplicable victoria de los guerrilleros españoles con su guerra no convencional sobre la fuerza y organización de la Tropa francesa: “*El húsar* me pareció un relato intenso y hábil que hoy figura para mí entre lo mejor del conjunto de su obra”. Esta historia va más allá de lo ocurrido al subteniente del ejército Napoleónico, Frédéric Glüntz. Habla “del desarrollo de unas batallas, y se refería a otra al sentido de la vida y a la condición humana frente a una situación límite” (Sanz Villanueva: 2003: 403).

En esta novela, se anticipa lo que será constante en todas las obras de Reverte, “una especie de sedimento que va quedando como algo que permanece más allá del tiempo” (Belmonte Serrano: 2003: 65). Ese sedimento es una visión

romántica de la guerra, punto en el que encuentra similitudes con las novelas posteriores, por ejemplo, las referidas al capitán Alatríste. Belmonte Serrano encuentra un anticipo del personaje de Alatríste en el viejo húsar que admira Frédéric, caracterizado casi de la misma manera, “el capitán Alatríste, en cierta medida, se halla perfilado en las páginas de *El húsar*”; con su larga cicatriz en la mejilla, la nariz de halcón, la concentración y economía de movimientos del hombre maduro y reflexivo, y quizá sea en este punto, la reflexión, donde ambas novelas pueden asemejarse mejor (Ibid: 65).

Hoy *El húsar* se puede leer en dos versiones, la edición de Akal de 1986 y la de Alfaguara de 1995, con un prólogo de Conte, y publicada junto con otros relatos cortos y artículos periodísticos, aunque en realidad no se trata de dos versiones diferentes de la novela sino de una remodelación (Belmonte Serrano, 2003: 60) realizada a nivel estilístico que tiende fundamentalmente a la simplificación.

### 3.3) *La historicidad. Documentación, fuentes y verosimilitud*

En *El húsar* de Arturo Pérez Reverte, nos encontramos ante un mundo ficticio, con personajes ficticios, sin mención de figuras históricas, como en *Cabrera*. El narrador omnisciente nos sitúa en el contexto aludiendo a ciertos hechos: el grupo de húsares que combate en España; el deseo de Napoleón de conquistar España; la abdicación de los reyes y la reclusión de Fernando VII en Valençay. Pero estos personajes históricos no actúan en la historia de la novela. Se alude a ellos en pocas líneas para situar la novela en el contexto, sus nombres aparecen en la conversación de los personajes ficticios, al mismo nivel que otros acontecimientos y lugares.

En el momento de su publicación, 1986, *El húsar* pasó inadvertido y no recibió más que una reseña en el n. 56 de la revista *Quimera*<sup>166</sup> en la que se hacía el elogio de su ambientación histórica. Pero este punto, precisamente, es el que no todos los críticos aceptan hoy, y el propio Reverte se justificó al respecto: “Quizá algunos especialistas puntillosos encontrarán inexactitudes” (Kurt Spang, 1995:

---

<sup>166</sup> En noviembre de 2002 se celebró en Cartagena, ciudad natal de Pérez Reverte un congreso internacional sobre su producción narrativa, organizado por la Universidad de Murcia, en el que intervinieron muchos ponentes. Se trataba de homenajear al escritor cartagenero y profundizar en sus escritos tanto novelísticos como periodísticos. En sus actas se incluye un importante elenco bibliográfico (López de Abiada, Augusta López Bernasocchi, 2000: 431).

36). Aunque, como recuerda Gema Delgado (2002: 39), el autor hubiese añadido una nota a *El húsar* para reivindicar la exactitud histórica de lo que contaba.

Según parece, en la fecha señalada por Pérez Reverte no fue librada en Andalucía ninguna batalla como la referida en la novela. Y como sugiere Marie Thérèse García parece que los nombres asignados a las unidades francesas los ha dictado al azar más que la motivación histórica, con excepción del cuarto Regimiento de Húsares que, efectivamente, fue destacado en España entre 1808 y 1813 y actuó en Belchite, Alcañiz, Estela, Chiclana, Sagunto, Yecla y Paso de Ordás:

J'ignore si son premier escadron fut anéanti au cours de l'un de ces combats, mais j'ai de sérieuses raisons d'en douter car je n'ai trouvé dans aucun des nombreux documents consultés une preuve de cette disparition... Cependant, la fiction confère parfois à l'auteur l'amusant privilège de jouer des tours à l'histoire (Marie Thérèse García, 2008:9)<sup>167</sup>.

Pero lo cierto es que el novelista sí había realizado un amplio estudio de documentación sobre la invasión napoleónica, en la tónica de lo que después sería habitual en sus novelas posteriores, por ejemplo en *La sombra del águila*, donde se demuestra el conocimiento de las repercusiones internacionales de las campañas francesas<sup>168</sup> y se logra enmarcar una anécdota ficticia “sobre un cuadro histórico perfectamente documentado” y mezclar a la perfección personajes históricos e inventados<sup>169</sup>.

Ann L. Wash (2007) ha analizado las novelas de Reverte sobre la Guerra de la Independencia, confrontando su documentación con la utilizada por Galdós, y ha llegado a concluir que el escritor hace una revisión de lo tratado ya por Galdós pero en el sentido de una desmitificación, un rebajamiento del heroísmo o idealismo con que fueron planteados los personajes históricos por el novelista canario. Según Pérez Reverte, el pasado español no fue muy diverso del presente que hoy comprobamos. Por eso, no amenaza a sus historias la nostalgia de ninguna edad de oro. Es patente en estas novelas la conciencia de que la

---

<sup>167</sup> Traducción nuestra: “Ignoro si su primer escuadrón fue aniquilado durante uno de los combates, pero tengo serios motivos para dudar, pues no he encontrado en los numerosos documentos consultados una prueba de esta desaparición... Sin embargo, la ficción, a veces, confiere al escritor el divertido privilegio de jugar una mala pasada a la historia”

<sup>168</sup> Las fechas mencionadas en la novela para confeccionar la historia de los soldados españoles que tratan de pasarse al bando ruso durante la campaña napoleónica coinciden exactamente con las fechas históricas de los movimientos de Napoleón en 1812 durante la campaña rusa.

<sup>169</sup> Andrés Amoros, “Introducción” a *La sombra del águila*, Madrid, 1999, Castalia. También se puede consultar en la página oficial de Arturo Pérez Reverte [www.capitanalatriste.com](http://www.capitanalatriste.com), 2003.

humanidad no es la misma en todas las épocas, aunque incorpora las etapas anteriores y que la memoria no siempre dice la verdad acerca de los hechos.

Sus novelas se encuentran siempre, dice Marie-Thérèse García “en continua tensión entre “ficcionalización” de la Historia e “historización” de la ficción”. En sus novelas el contexto histórico desarrolla una función diégetica y engendra criaturas poéticas, “héroes medios” conscientes de pertenecer a la Historia. La historia es la condición del marco estructural de esta novela y marca las coordenadas de tiempo y espacio referencia, acción y personajes principales y secundarios (García, 2008: 13).

Como reclama el autor, el novelista del género histórico goza “el divertido privilegio de hacerle trampas a la Historia”. Pues bien, en *El húsar*, las trampas en la historicidad que Reverte practica comienzan en la primera escena del relato, cuando se enfoca la conversación entre un personaje ficticio, un joven húsar de diecinueve años, Frédéric Glüntz, y un personaje histórico que existió, documenta Wash (2007: 52) Michel de Bourmont, superviviente de una familia aristocrática depurada por la Revolución Francesa. Esta extracción social explica su punto de vista particular sobre el arte de la guerra, que le lleva a afirmar que en la guerra no es muy honorable matar a distancia, a golpe de pistola o con otras armas que no ponen en peligro al agresor. “La batalla de un húsar -dice Bourmont- debe librarse solo en compañía de tres amigos; Dios, el sable y el caballo”.

La novela de Reverte desarrolla la historia de un soldado (ficticio) que acude a la guerra con el prejuicio de lo aprendido sobre el honor militar en la academia dice Wash (2007: 539)<sup>170</sup>. Esta historia finaliza con la significativa escena del abandono de Frédéric, dispuesto a una muerte ignominiosa, después de haber perdido a sus tres compañeros; “el sable —que queda en el bosque— el caballo —del que ha caído para convertirse al desengaño—, y la maldición de Dios y del diablo, por lo que se entrega a la más completa desesperación después de comprender el vacío de las palabras magníficas, Gloria, Dios y Patria” (Wash, 2007: 539).

Por su parte, Rocío Ocón, en su tesis de Licenciatura, “The postmodern traces of Pérez Reverte’s novels”<sup>171</sup> afirma que la historia en *El húsar* es referida solo de forma parcial ya que aparece en las conversaciones de los personajes

---

<sup>170</sup> “This is a story of a soldier invading enemy territory, a soldier who accepts all the war rethoric that he hears “(Wash, 2007: 539).

<sup>171</sup> Rocío Ocón, Tesina “The postmodern traces of Pérez Reverte’s novels”, google. Book, 2005 19/04/10.<http://repositories.lib.utexas.edu/bistream/handle/2152/1645/ocongarridor06729.pdf?sequence=2>,

ficticios de modo fragmentario. Según ella, eso se debe a que la historia se cuenta desde la perspectiva de un soldado francés que, además no ha asistido a los primeros enfrentamientos. Su trabajo consistía en mostrar que Arturo Pérez Reverte se mueve a través de los procedimientos posmodernos. Por eso, reconoce que el hecho de reescribir la historia de la Guerra de la Independencia conocida de todos inscribe *El húsar* en el posmodernismo. “A linear story is constructed to show the unpleasant consequences of war. It tacks reinterpretation or subversion of known historical facts. Hence, the novel moves from a completely modern vision to a somewhat more postmodern one. Yet Pérez Reverte has proved to be much more postmodern in his treatment of history” (Ocón, 2005: 119).

#### 3.4) Estructura de la novela: La educación de un húsar

Resolver los problemas de perspectiva, de estructura, los problemas novelísticos es lo que Pérez Reverte se propuso en esta novela de educación, o “Bildungsroman”, novela en la que el protagonista, aprende demasiado tarde que la guerra nada tiene que ver con la visión romántica y épica que aprendió en la academia.

Es además de una novela de educación “un roman des origines” primero porque parece fundar la estética de lo que va a cultivar Reverte, y segundo porque es un “roman famille” que aborda el destino poético de un soldado alsaciano, de sus ancestros y educadores, de su progenie a través de la representación de una batalla ficticia en el marco de un decorado histórico: la Guerra de la Independencia. Este decorado actúa como espacio pre-textual que estructura la narración, origina los personajes y los inscribe en un pasado construido retóricamente por las marcas del género de la novela histórica. Cumple este decorado, pues, una función diegética.

La novela lleva un lema en su anteportada, cita de una novela del escritor francés Louis Ferdinand Céline, *Viaje al fin de la noche* (1932). “Nunca me ha gustado el campo. Me pareció siempre algo triste, con sus interminables barrizales, sus casas vacías y sus caminos que no llevan a ninguna parte. Pero si a todo eso le añades la guerra, entonces ya resulta insoportable.”

Esta cita colocada al principio de la novela, primero, es un intertexto ya que es parte de otro texto. En segundo lugar, aparece como un preludio, una nota premonitoria de lo que ocurrirá en la historia. En efecto el 4º regimiento de



húsares fue enviado a Andalucía a la campaña para doblar a los guerrilleros andaluces rebeldes. Los espacios descritos son los pueblos abandonados, los campos donde los soldados van dando vueltas. Y es un mundo desconocido para el protagonista. El escritor se identifica con el personaje protagonista de Céline, Ferdinand Bardamu, un individuo que se alista en la contienda de la Primera Guerra Mundial casi sin saber por qué, y que padece la brutalidad y el sinsentido de la violencia. El lenguaje grosero y jergal del personaje que pretendía la salvaje experiencia de la guerra vivida por Céline en los campos de batalla franceses (también él se alistó como voluntario) escandalizó en el momento de la publicación. De alguna manera este lenguaje y esta inconsciencia es la de los jóvenes húsares condenados a la muerte en la novela de Pérez Reverte.

*El húsar* se compone de siete capítulos titulados, “La noche”, “La madrugada”, “La mañana”, “La escaramuza”, “La batalla”, “La carga”, “La gloria”, títulos que hacen referencia a las indicaciones temporales o los episodios bélicos (una novela en un acto y siete cuadros, dice M. Thérèse García).

La materia narrativa se reparte de un modo un tanto desproporcionado porque en los primeros capítulos la narración tiende a alargarse y en los últimos transcurre muy rápidamente, lo que marca el ritmo ascendente del relato. En efecto, los cinco primeros capítulos hablan de la preparación, de las andanzas, los comentarios sobre la situación de la guerra y de sus vidas. Aunque Frédéric, ya ha probado una escaramuza en el capítulo IV, en realidad la batalla decisiva no comienza hasta el capítulo VI, titulado “La carga”:

Berret agitó el sable sobre su cabeza. Repitiendo la maniobra centenares de veces ensayada en los ejercicios, los oficiales retrocedieron hasta colocarse a los flancos mientras los húsares sacaban las carabinas de sus fundas de arzón.

– ¡Primera Compañía!... ¡Apunten!

En ese momento llegó la descarga enemiga. Frédéric, en el flanco izquierdo de la formación, encogió instintivamente la cabeza cuando vio el rosario de fogonazos recorrer las filas españolas. Las balas zumbaron por todas partes, dando con cuatro o cinco húsares en tierra. Un par de caballos se desplomaron también, agitando las patas al aire. (...)

– ¡Primera Compañía!... ¡Fuego!

Los caballos se sobresaltaron cuando partió la descarga, cuya humareda veló momentáneamente la vista del enemigo (Pérez Reverte, 1999: 138).

La estructura no es equilibrada y participa del aspecto irónico de la novela. En efecto, casi hasta el 4º capítulo no tenemos novedades de la batalla que se empezó a prepararse desde el primer capítulo en la madrugada. No vemos más que preparativos y recuerdos. La acción se desarrolla muy lentamente, avanzando

hacia el combate definitivo. El narrador toma el tiempo para hacer notar al lector que es todo un húsar quien va a pelear. Pero el encuentro y la batalla se desarrollan sólo en dos capítulos, muy rápidamente, de modo intenso hasta llegar al clímax, cuando Frédéric y sus amigos persiguen a los pocos campesinos que les llevan directamente a la trampa:

Frédéric, que quizá en otro momento habría considerado con repugnancia semejante tarea, galopó de los primeros con los ojos inyectados en sangre, balanceando el sable, dispuesto a hacer todo lo posible para que ni un español llegase vivo a la linde del bosque. Era un juego de niños. Los iba alcanzando uno a uno, acuchillándolos sin detenerse, sembrando los campos de cuerpos inmóviles y ensangrentados. (...). Frédéric estaba a punto de tirar de las riendas para volver grupas. Entonces miró a la izquierda y los vio.

Salían del bosque en una línea compacta. Era un centenar de jinetes con petos verdes y chacós negros galoneados de oro. Cada uno de ellos llevaba apoyada en el estribo derecho una larga lanza ornada con una pequeña bandolera roja (Pérez Reverte, 1999: 147-148- 149).

Escondidos en la orilla del bosque les esperaban los soldados españoles atentos sólo a la señal para acabar con los diezmados y exhaustos húsares. En un momento el narrador echa a perder o minimiza la gran obra que los húsares habían preparado en los capítulos anteriores. Es una situación ridícula, que refleja el tono irónico o burlesco de la novela. La historia se invierte en contra de lo previsto, porque los españoles eran supuestamente, por su debilidad, quienes tenían las de perder. El intertexto que viene a la memoria es la historia bíblica de David y Goliat. Goliat el más fuerte y grande pierde el combate contra el pequeño David. Es una deconstrucción y reconstrucción del mito bíblico en el contexto de esta novela. La fuerza brutal de Goliat puede ser comparada con la potencia del ejército de Napoleón y la humildad y la inteligencia de David representa al pueblo español.

Por último, y como es usual en la “bildungsroman” podríamos referirnos a una estructura abierta porque la conclusión de la última acción de la novela queda suspensa en una acción congelada. Frédéric se entrega a la ira de los españoles y no sabemos más sobre su suerte, muy predecible. Su muerte será indigna de un húsar, herido, vencido, abandonado en el sueño. Antes de entregarse ha tenido un sueño revelador en el que ha comprendido la distancia que hay entre la realidad y el deseo. Esa es la lección que recibe el alumno en esta novela de educación “A medida que Frédéric se va acercando a la batalla, donde se combate cuerpo a cuerpo, encuentra una mayor distancia entre lo vivido y lo soñado”, (Belmonte Serrano, 2003) entre la guerra real y las ilusiones forjadas por el estudio de los manuales. Y es en un sueño, paradójicamente, donde se culmina esta educación.

### 3.5) *El Narrador: Crónica de un desengaño*

Esta novela es relatada por un narrador heterodiegético<sup>172</sup>, que goza de una omnisciencia editorial o autorial (Darío Villanueva, 1989) y que podría ser identificado con la voz del autor implícito. Esta posición externa hace del narrador un todopoderoso porque entra en lo interior del personaje protagonista, sigue paso a paso al resto de sus comparsas, y brinda toda la información necesaria para que el lector pueda entender la historia.

El narrador no forma parte del relato, por tanto describe la acción y el pensamiento del personaje principal, el francés Frédéric Glüntz, del que sabe todo: Frédéric es un joven alsaciano, nacido en una familia de comerciantes. No ha querido continuar con el oficio paterno y, seducido por la idea del mérito militar y la gloria, hace tres años que dejó a su familia para ingresar en la Escuela Militar de París. Se licenció hace tres meses y ha sido nombrado subteniente en el 4º Regimiento de Húsares, el cuerpo más distinguido del ejército napoleónico, en el que sólo entraban soldados escogidos, (Charles Esdailes, 2002: 97). El de húsares es un cuerpo de caballería ligera inspirado en la caballería húngara, y el más temido dentro del ejército de Napoleón:

(...) aquello era la élite, la crema de la caballería ligera del ejército francés, jinetes consumidos, profesionales de la guerra en su mayor parte, que habían tejido su propia leyenda cabalgando tras el águila imperial, barriendo con sus temibles sables los más gloriosos campos de batalla de toda Europa. Y él Frédéric Glüntz, de Estrasburgo, a sus diecinueve años, era uno de ellos. El pensamiento lo hizo estremecerse de orgullo (Pérez Reverte, 1999: 201).

El orgullo de pertenecer a este cuerpo lo expresa en la vanidad que traduce su cuidado atuendo:

Se abotonó el cuello y los puños, frotó manos y cara con agua perfumada, se puso los guantes de cabritilla y colocó bajo su brazo derecho el impresionante colbac, chacó forrado de piel de oso, privilegio de los oficiales en las unidades de élite. De Bourmont, que había ejecutado exactamente los mismos movimientos en idéntico orden, esperaba sujetando con la mano, alzada, la lona de la tienda.  
–Después de ti Frédéric – le dijo, y sus ojos lanzaron un destello de orgullosa satisfacción por el aspecto de su camarada (Pérez Reverte, 1999: 41).

---

<sup>172</sup> Gérard Génette, *Le temps du récit*, París, Seuil, 1972.

Frédéric Glüntz es presentado por el narrador como ingenuo y soñador. Es un joven orgulloso en busca de un ideal: volver glorioso a su país y obtener los honores de su entorno:

Y si los sacerdotes o los pastores aspiraban a ganar el cielo, él aspiraba a ganar la gloria: la admiración de sus camaradas, el respeto de sus jefes, la propia estimación a través de experimentar continuamente ese bello y desinteresado sentimiento de vivir con la conciencia de que era dulce y hermoso pelear, sufrir, quizá morir por una idea. La Idea (Pérez Reverte, 1999: 94-95).

La “Idea” con mayúsculas expresa el deseo del personaje de buscar lo absoluto, más allá de las contingencias del momento. Pero detrás del tono solemne del narrador se esconde el pensamiento satírico del escritor. Frédéric lucha por sus propios objetivos. Su actitud egoísta e idealista es fruto de su educación militar en la escuela, y de la influencia de la literatura caballeresca. Hasta revela una perspectiva misógina. La falta de experiencia y la ingenuidad le impiden distinguir realidad y ficción:

Años atrás había leído un libro sobre la historia de los caballeros templarios (...). El mundo de los templarios era un mundo de hombres, del que las mujeres quedaban excluidas por definición. El honor, Dios y la pelea eran sus únicos acicates (Pérez Reverte, 1999: 47).

El deseo de la gloria es el gran juramento para esos jóvenes húsares, sedientos del triunfo:

Frédéric miró otra vez a De Bourmont concentrado ahora en asegurar el capote, arrollado en la parte delantera de la silla (...). Ambos tenían en común un juramento nunca formulado, pero irrenunciable: la sed de la gloria (Pérez Reverte, 1999: 48).

El joven subteniente ha sido alimentado “con todos los dilatados sueños de gloria que podía albergar una sólida cabeza de diecinueve años” y ha tenido como modelo la conducta del coronel Letac (Pérez Reverte, 1999: 16).

Además, la estructura cortada de la frase que sigue, amplifica su sentimiento de orgullo hasta la irrisión al insistir en la felicidad exagerada de los protagonistas que se preparan para el combate, con expresiones poéticas, irrisorias e irónicas:

Y ambos salieron al exterior, erguidos, pulcros y recién afeitados, haciendo sonar los sables contra las espuelas, sintiéndose jóvenes y hermosos en el bello uniforme, aspirando con deleite el aire fresco de la madrugada, dispuestos a afrontar a sablazos el reto que la Muerte les lanzaba desde el horizonte todavía sumido en tinieblas (Pérez Reverte, 1999: 41).

Una vez más, la mayúscula de la palabra “muerte” traduce la noble representación de una muerte gloriosa, según Frédéric. Raras veces se imagina una muerte indigna y miserable. Eso deja entrever un futuro incierto desde los primeros capítulos de la novela para un protagonista tan ambicioso:

(...) Frédéric estaba convencido de que el concepto de “gloria” que podían tener esos soldados que marchaban a pie, mosquetón al hombro, difería considerablemente del suyo. La gloria. La palabra volvía una y otra vez a su mente, casi a floraba a sus labios. Le gustaba el sonido de aquellas seis letras. Había algo épico, incluso trascendente en ellas (Pérez Reverte, 1999: 94).

El orgullo del militar lo convierte a veces en un miserable cuando le permite compararse con otros soldados que no le alcanzan en dignidad. Si para los pobres campesinos la guerra es un modo de subsistencia, para los militares de carrera la guerra es la ocasión de la gloria y del honor:

Para un campesino que no veía más allá de su pequeña choza y la comida indispensable para mantener su familia, acudir a tierras lejanas a defender intereses de monarcas no menos lejanos debía de constituir una empresa estéril, absurda, en la que nada había por ganar y mucho que perder, incluyendo el bien más preciado: la propia vida. El caso de Frédéric Glüntz, de Estrasburgo era distinto. Cuando decidió hacerse militar, emprendió ese camino movido por un impulso elevado, generoso. En la carrera de las armas buscaba la cristalización de un anhelo superior, de un sentimiento que lo arrancaba de las comodidades de la vida burguesa, y lo ponía en el camino de la heroicidad, de los sentimientos nobles, del sacrificio supremo (Pérez Reverte, 1999: 94).

Estos dos retratos totalmente opuestos, reflejan que la suerte del primero, que parece absurda para el protagonista, representa la verdadera figura de la guerra. Y que la concepción de Frédéric es de relevancia imaginaria y novelesca.

En estas primeras escenas, Pérez Reverte pinta la confianza de Frédéric en la victoria de los franceses y parece identificarse con su narrador. Abandonados a su suerte, los españoles no pueden sino perder. Pero a medida que avanza el relato, el narrador va apartándose de la seguridad de Frédéric y deja traslucir sus dudas.

Ilusionado por pertenecer a este cuerpo, Frédéric arde en deseos de entrar en combate y aplicar los conocimientos teóricos aprendidos en la Escuela Militar. Con su amigo Michel conversa acerca del “mañana”, el gran día del estreno para Frédéric. El joven ha puesto toda su confianza en su caballo, en su espada, y en la experiencia de sus superiores, el coronel Letac, los capitanes Berret y Dombrowsky, y de su compañero y amigo Michel de Bourmont.

A la madrugada, los húsares salen del campamento para dirigirse hacia el lugar donde se desarrollará el combate. Es un largo recorrido. Pero el combate se retrasa y pasan las horas sin que nada ocurra. Durante todo el día no han hecho sino deambular, ir y venir por el bosque, y la dilación acaba con la paciencia del joven soldado que se arranca a censurar a sus jefes y a desmentir lo aprendido sobre la guerra:

– ¿Sabes Michel? He descubierto que la guerra, en contra de lo que cree la gente, es un poco de acción y un mucho, demasiado, de espera. A uno le hacen levantarse de madrugada, lo llevan de acá para allá, lo pasean por un campo de batalla sin que le sea posible averiguar si los suyos están ganando o perdiendo... Hay escaramuzas, mucho tedio, cansancio. Pero nadie puede garantizar que, cuando todo termine, tu aportación al resultado final haya sido valiosa o no. Incluso hay montones de soldados que asisten a una batalla y no llegan a pegar un tiro, a dar un sablazo. Es un poco injusto, ¿verdad? (Pérez Reverte, 1999: 119).

En su primera misión, la guerra no se parece en nada a lo estudiado en la Escuela Militar. Aquí, el enemigo es invisible, y las acciones de los guerrilleros son aisladas por lo que resultan difíciles de reducir. La guerra es sucia, muy distinta de lo que aprendieron en los manuales: “.... pienso que ésta es una guerra extraña, que no está en los libros que estudiamos en la Escuela Militar” (Pérez Reverte, 1999: 63).

La misión de reconocimiento del lugar se realiza con éxito, sin trascendencia, con dos o tres muertos. A Frédéric le han encomendado el mando de seis soldados, veteranos algunos de ellos; desearía que pudiesen verle sus padres y su prometida Claire. Por eso hace caso omiso de los consejos de uno de sus hombres del peligro que corren por andar a descubierto:

–No vaya al descubierto, mi subteniente – le dijo un húsar de largas patillas negras, que cabalgaba pegado a su grupa-. Junto a las casas ofrecemos menos blanco. Frédéric juzgó razonable el consejo, pero no respondió y mantuvo a Noirot por el centro de la calle (Pérez Reverte, 1999: 69).

La segunda misión del día consiste en escoltar a los jóvenes infantes hasta el campo de batalla. El aspecto juvenil de los soldados desata la divagación de Frédéric que se para a pensar en el motivo de esta guerra, el futuro de esos jóvenes, sus propias razones, que son, la lucha por la patria y sobre todo la gloria (Pérez Reverte, 1999: 94-95). Frédéric reflexiona sobre la obstinación de los españoles en el combate a sabiendas de su debilidad. El joven alsaciano todavía no se ha estrenado en un combate, pero descubre la guerra a través de los relatos de sus compañeros y a través de los actos de barbarie que va presenciando. Michel de Bourmont le avisa sobre esta gente porque para él, el comportamiento de los madrileños parece tan fanático y espantoso como el de los guerrilleros andaluces.

Pero el ataque sorpresa de un guerrillero le saca de quicio y lo abochorna ante sus compañeros y los jefes. Por eso deja que su ira se transforme en derecho de venganza persiguiendo al enemigo hasta acabar con él en el bosque. Con esta acción recibe las felicitaciones de sus compañeros y de su capitán Dombrowsky:

Después, cuando se reunieron con el resto de la columna y vio cómo los soldados de infantería lo rodeaban vitoreándolo, se dio cuenta de que todavía llevaba el sable desnudo en la mano y que éste, su bota derecha y la grupa de Noirot estaban manchadas *con* la sangre del guerrillero. Cabalgó hasta Dombrowsky para darle la novedad, y aquél, en lugar de reproches, le dirigió una fugaz sonrisa. Frédéric se quedó atónito; Dombrowsky le había sonreído a él. Hasta ese momento no tomó conciencia de que había matado a su primer enemigo en el transcurso de su primer combate. Y entonces se ruborizó de orgullo (Pérez Reverte, 1999: 99).

Ha sido el bautizo de fuego de Frédéric. Ahora se siente lleno de confianza. La espada y su caballo le han permitido alcanzar el éxito. A pesar de todo, Frédéric no deja de pensar en que se juega la vida. Analiza una vez más el motivo de esta guerra que constituye el telón de fondo de esta novela: la Guerra de la Independencia, recordando los hechos, la abdicación de los reyes de España, el secuestro del príncipe de Asturias por el que los españoles luchan, la llegada de José Bonaparte al trono.

Dos analepsis en el relato sirven para ir configurando la evolución del personaje. La primera se refiere al recuerdo de Frédéric de su encuentro con Don Álvaro de Vigal, un afrancesado, quizá uno de los personajes mejor tratados de la novela, dice Belmonte Serrano (2003:62), Don Álvaro nunca ha disfrutado del optimismo francés por la victoria:

–Una guerra que ganaremos, señor- terció Juniac con cierto desdén que Frédéric juzgó mentalmente incorrecto-. No le quepa la menor duda.  
Don Álvaro sonrió con dulzura.  
–Creo que no. Creo que no la van a ganar (Pérez Reverte, 1999: 107).

En aquella conversación El húsar habló con el afrancesado de la resistencia del pueblo, de su temerario e indomable carácter. Como es usual en el retrato del afrancesado Don Álvaro de Vigal mencionó algunas dudas sobre Napoleón después de los sucesos del Dos de mayo en Madrid:

–Escuche, mi querido y joven Glüntz –dijo con suave entonación, fluyendo su excelente francés entre los escollos de algunas erres demasiado paladiales– No pongo en duda que la única personalidad contemporánea históricamente vigorosa que puede cambiar Europa se llama Napoleón Bonaparte, aunque debo confesar que los últimos tiempos me han infundido ciertas reservas personales. Lo aplaudí de corazón cuando era cónsul, pero el armiño imperial con el que terminó por revestirse me causa cierto recelo... En fin, esa no es la cuestión. Quiero referirme a su indudable genio político, que admiro, y es en ese terreno donde deploro la escasa habilidad con que hasta ahora se conducen los asuntos de España (Pérez Reverte, 1999: 102).

El afrancesado es quien explica a Frédéric cómo es el carácter de los españoles. Los españoles son un pueblo fanático, temerario, indomable, siempre en lucha por su libertad, que no han aceptado gustosamente ningún yugo. Se trata de un conjunto heterogéneo fruto de cuatro siglos de luchas violentas:

España no es un conjunto homogéneo, caballeros. Aquí hay, reunidos desde hace cuatro siglos, reinos que fueron independientes, que todavía conservan celosamente fueros y antiguos derechos, poblados por gentes a las que tanto la Historia como la tierra sobre la que viven desde hace innumerables generaciones han endurecido, formando un conjunto de gentes de dura cerviz, belicosos y ásperos, a los que muchas centurias de guerras internas y ocho de lucha contra el Islam hicieron como son. Gentes a las que además, una religión dura e intransigente ha ido empapando, desde tiempos remotos, con un duro y cerril fanatismo. (Pérez Reverte, 1999: 103).

Pérez Reverte parece adherirse al juicio usual acerca del carácter español, forjado después de guerras y enfrentamientos, que ha hecho un pueblo áspero e indómito. Son precisamente la diversidad, la propia identidad y la idiosincrasia de este pueblo las que le permitirán hacer frente a la invasión. Álvaro de Vigal trata de mostrar a Frédéric y Juniac que España no va a comportarse como los demás países de Europa, sometidos sin ninguna resistencia pese a su discrepancia con la política imperial. España ha decidido enfrentarse al gran Napoleón y lo hará hasta



el último momento. Para el español la fe cristiana está por encima de todo. Una prueba suficiente ha sido el Dos de mayo en Madrid:

¿Tan difícil es comprenderlo? Oh, sí, mucho me temo que sea difícil, y prueba de ello es que ni siquiera el propio Bonaparte, en su genialidad, ha sabido comprender. El Dos de mayo, en Madrid, ustedes abrieron un foso de sangre entre ambos pueblos; un foso de sangre en el que se hundieron las esperanzas de muchas gente como yo (Pérez Reverte, 1999: 107).

Al lado de los húsares, los españoles no son más que miserables campesinos, sin cultura, que luchan por una causa perdida, como es obvio para los húsares. La contienda no puede acabar sino con el fracaso más estrepitoso de los españoles. De todos modos a los húsares les sorprende la obstinación y el coraje de los españoles en esa lucha, sin esperanza, por un príncipe al que no conocen, del que no saben ni siquiera cómo es su rostro y al que no imaginan como es, cobarde, sin valor, sin voluntad, huésped forzoso del Emperador, que ha llegado hasta la abyección de renunciar a sus derechos hereditarios (Pérez Reverte, 1999: 99) Fernando es indigno de cualquier lealtad:

Nadie con un ápice de dignidad hace lo que él está haciendo, mientras su pueblo, por muy salvajes y analfabetos que sean estos campesinos, se echa al monte a pelear (Pérez Reverte, 1999: 62).

A los húsares les sorprende “esta brutalidad meridional, este orgullo ancestral, prehistórico, de los españoles, que todavía les hace escupirnos su odio a la cara antes de que la horca se los lleve al infierno” (Pérez Reverte, 1999: 64). La misión de la élite de los húsares ha de servir de avanzadilla a los franceses, conductores de Europa y de España hacia la luz de la razón y del progreso, como se ha autoimpuesto el Emperador en toda Europa. Como ya se ha demostrado en Italia, Holanda y otros países, donde Napoleón ha sometido al pueblo e instalado en sus tronos a miembros de su familia, tras la ocupación del ejército vendrá la asimilación de una cultura más elevada, de unas instituciones progresistas.

Desde su experiencia, y después de analizar la situación, D. Álvaro de Vigal sentenciará que Francia va a perder la guerra y también que a él lo matarán por haber sido afrancesado.

Frédéric intenta convencer a Don Álvaro de que la causa por la que luchan sus compatriotas es una causa perdida. No cambiará de opinión al respecto, pero tras este encuentro con Álvaro de Vigal, comenzará a mostrarse más moderado en

su charla con Michel de Bourmont. El recuerdo de esta conversación lo hace vacilar. ¿Y si Don Álvaro tuviese razón? ¿Y si pasara aquí lo que pasó en Bailén es decir errores de cálculo de los jefes?

La segunda analepsis se refiere al último encuentro de Frédéric con su prometida, Claire, poco antes de ingresar en el escuadrón de húsares, y de viajar a España. Es decir, se remonta a un tiempo muy anterior al relato y a la conversación con D. Álvaro:

Aburrido dejó de prestarles atención, se recostó sobre la roca y cerró los ojos.

La imagen de Claire Zimmerman pasó fugazmente ante él, entre dos recuerdos de la jornada que estaba viviendo, y no sin esfuerzo logró retenerla. Las notas musicales, creía recordar que de un clavicordio, volvieron a sonar, lejanas, en sus oídos. Ante él se inclinaba graciosamente un delicado rostro de niña desde el que dos grandes ojos azules con tímida admiración. Había un gran candelabro que iluminaba el sedoso cabello rubio, dando tonos de oro a los dos bucles dorados que delicadamente descendían sobre las sienes de la muchacha. Frédéric había mirado con deleite el fino y blanco cuello, la piel tersa que, interrumpida su casi conmovedora naturalidad por una cinta de terciopelo azul en torno a la garganta, descendía fresca y arrebatadoramente atractiva, hacia el recatado escote del vestido azul, con mórbida sugerencia (Pérez Reverte, 1999: 113,114).

Con esta rememoración, el narrador califica al húsar de hombre sentimental e ingenuo, y contrapone este retrato a los más habituales del escuadrón cuando frecuentan la compañía de las cantineras o soldadas. El contraste sugiere que el carácter del joven húsar va debilitándose:

Las voces de unas cantineras que pasaban sobre un carro de la intendencia vitorearon al escuadrón desde las sombras, al otro lado del muro de piedra. (...) Resultaba fuera de lugar, pensó escuchar voces femeninas, aunque se tratase de cantineras, en aquellos solemnes momentos. El ritual del escuadrón preparándose para la marcha, rumbo a la batalla inminente, suponía una liturgia cerrada, un rito de clan exclusivamente masculino, del que debía quedar excluida cualquier presencia del sexo opuesto, ni siquiera en forma de voces quemadas por el aguardiente que pasaban de largo en la noche (Pérez Reverte, 1999: 47).

La tercera misión del día es la batalla en el campo de combate. Frédéric y sus compañeros del 4º de húsar desactivan el impermeable y opaco cuadro de ataque formado por los españoles. Cuando lo consiguen, casi la mayoría está herida o muerta por las cargas enemigas. Los franceses se apoderan de la bandera y exhiben su victoria, cazando a los pocos guerrilleros que huían. “El cuadro estaba deshecho. La infantería francesa ya acudía a la bayoneta dando vivas al Emperador, y los españoles supervivientes arrojaban las armas y echaban a correr,

buscando la salvación en la fuga hacia el bosque cercano” (Pérez Reverte, 1999: 147).

Frédéric ya ha alcanzado la victoria, la cima de la gloria. Este es el clímax de la novela. Pero esta victoria es muy corta porque Frédéric sorprende a un grupo de lanceros españoles en la orilla del bosque, frescos, listos con sus caballos para atacar al 4º de húsar casi deshecho, inexistente, exhausto, sin ánimo ni fuerza.

Como asegura Roland Bournoeuf (1981: 51) la intriga depende de una relación entre la situación externa, es decir los componentes geográficos y sociales, y la situación interna de los personajes, sentimientos, acciones y pensamientos. Basándonos en esta observación, *El húsar* se orienta hacia el interior.

Según hemos expuesto, esta novela va desarrollándose en torno a la intimidad de un protagonista que reflexiona sobre su encuentro con el coronel Letac, con el viejo afrancesado Don Álvaro de Vigal, que recuerda a su prometida, que piensa en sus conversaciones con los jefes, sus compañeros, el grupo de infantería al que escolta, etc. En definitiva, Frédéric es el eje alrededor del cual gira o se desarrolla la novela. El narrador habla de sus sentimientos, sus ilusiones, sus pensamientos en cuanto a esta situación tan singular, esta guerra no convencional.

Pero después de los cuatro primeros capítulos, basados en la reflexión y la descripción de una guerra idealizada en la que el hombre sale victorioso, el protagonista se verá confrontado con la realidad de la guerra en los dos capítulos que siguen “la batalla” y “la carga”. Aún seguirá confiando en la suerte de conseguir esta gloria que tanto anhela. “Una bandera española era la gloria. Sólo había que llegar hasta allá, matar a los que la defendían, tomarla y blandirla con *un grito* de triunfo. Era fácil. Por Dios, por el Diablo, que era rematadamente fácil” (Pérez Reverte, 1999: 146). En su imaginación cree que si logra apoderarse de este símbolo su gloria quedará resaltada.

A continuación llega la caída. En los capítulos finales, “La batalla” y “La gloria” los españoles, que carecen de una Escuela Militar de donde sacar o formar soldados, salen a una, el pueblo entero, ambos sexos, de distinta edad y distintos oficios a luchar. Se suceden escenas crueles: el ahorcamiento de Juniac, el asesinato de unos soldados franceses a manos de un granjero y su familia en su poza, que prefieren morir de sed a dejar vivos a estos soldados.

Frédéric ha quedado en evidencia ante sus compañeros al actuar en contra de sus principios. Su propia dialéctica exhibida en los capítulos anteriores queda

en entredicho. Hay un abismo entre la abstracción de la teoría y la materialización en situaciones concretas. Llegado a este punto, Frédéric debería sacar las conclusiones; o bien tiene que reformar su teoría para adaptarla a la práctica o ser consecuente con la teoría. Ahora solo piensa en salvarse. Olvida el espíritu de equipo y el honor militar y corre a esconderse en el bosque. Es ahora completamente verdad la frase de que la guerra no se gana sólo con una espada y un caballo. Su caballo llamado “Noirot” se desploma agotado y Frédéric pelea con un lancero al que consigue matar, aunque es herido. Huye del campo de batalla y deja de ser el soldado modelo que ha soñado, para convertirse en desertor.

El personaje ha descubierto la realidad de la guerra pero es demasiado tarde. Frédéric siente miedo y frente a esta situación se vuelve pragmático. Solo busca cómo sobrevivir:

Frédéric se sintió como si despertase de un sueño; un hormiguero de terror le recorrió los muslos y el vientre. Entonces agachó la cabeza, inclinó el cuerpo sobre el cuello de Noirot y lo espoleó brutalmente, golpeándole la grupa con el plano del sable, lanzándolo en alocada carrera para que le ayudase a salvar la vida. (...) Frédéric estaba enloquecido por el pánico. Era un miedo cervical, espantoso, atroz. La cabeza le daba vueltas mientras buscaba con la mirada algún lugar donde guarecerse. Sentía tensos los músculos de la espalda, crispados como si esperase de un momento a otro sentir el crujido de sus costillas rompiéndose bajo el aguzado hierro que presentía próximo. Quería vivir. Vivir a toda costa, aunque fuera mutilado, ciego, inválido... Anhelaba vivir con todas sus fuerzas, se negaba a morir allí, en el valle cubierto de barro, bajo el cielo gris que ya oscurecía con rapidez, en aquella lejana y maldita tierra a la que jamás debió llegar. No quería terminar solo y acosado como un perro, ensartado como macabro trofeo en el asta de una lanza española (Pérez Reverte, 1999: 150.151).

Antes del combate Frédéric y sus amigos habían discutido sobre principios morales y acerca del trato que se debía dar a los caídos:

–Sí, tres o cuatro. Españoles, la mayoría. Les habían quitado las botas.  
–Si eran españoles, me parece bien –opinó Philippo–. Además, ¿para que le sirven las botas a un muerto?  
–Para nada –respondió De Bourmont, lúgubre.  
–Pues eso; para nada. Algún vivo las necesitaría.  
–Jamás despojaría a un cadáver, ni aunque lo necesitase –dijo Frédéric con el ceño fruncido (Pérez Reverte, 1999: 79).

Ahora no solo no se detiene a acompañar la agonía de su fiel caballo Noirot sino que despoja a un cadáver para poder comer. “Era él, Frédéric Glüntz, de Estrasburgo” había dicho antes el narrador ante sus éxitos, ahora insiste de nuevo, “Era él. Era él”, como si el protagonista no pudiera resolverse a aceptar la

realidad. El instinto de supervivencia se demuestra más fuerte que todos sus principios y valores:

La luz danzante de las llamas iluminadas dos cuerpos tendidos en tierra. Se acercó a ellos con toda clase de precauciones; ambos vestían la casaca azul y el calzón blanco de un regimiento francés de línea. Estaban rígidos y fríos, sin duda llevaban allí varias horas. (...) Frédéric buscó impaciente algo de comer. Sólo encontró en el fondo de la mochila un poco de tocino seco y se lo llevó a la boca con ansia; pero las encías inflamadas le escocieron de modo terrible (Pérez Reverte, 1999: 159).

Hemos yuxtapuesto estos dos extractos para comprobar la transformación del protagonista. En una situación desesperada olvida todos los ideales y hasta la gloria a la que aspiraba tanto y por la que había apostado y transforma la visión sublima de la guerra en lo que tiene de vulgar, vil, y fea. La cuestión que formula el autor es: ¿va a ser finalmente la gloria para los húsares o para los pobres y miserables campesinos que llevaron a los señores o sabios de la guerra a la trampa?

El protagonista ha tenido una educación católica. Es creyente, a pesar de sus dudas. Dios está presente en su vida y es uno de los motivos de la conducta de este militar soñador e ingenuo; “Desenvainó el sable y lo apoyó sobre la clavícula derecha, irguió la frente y espoleó a Noirot hacia aquel lugar en el que no tendrá otros amigos que Dios, su sable y su caballo” (Pérez Reverte, 1999: 133).

Pero a lo largo de la novela el personaje evoluciona hacia la desesperación, quizá porque espera que Dios tome partido en una contienda humana, un Dios al que juzgan de modo distintos tanto los franceses como los españoles. Para ellos los españoles son supersticiosos y excesivamente influidos por los clérigos:

De todas formas, pienso que en una batalla Dios debe andar demasiado ocupado para cuidar exclusivamente de mí. También los españoles que tendremos enfrente creen en su Dios papista y dogmático, con bastante más fanatismo que este húsar del Emperador, y juran y vuelven a jurar que está con ellos y no con nosotros, encarnación de todas las maldades del infierno (Pérez Reverte, 1999: 30).

El ardor de este joven húsar sin experiencia irá decreciendo y desembocando en la condena de todos esos valores que había alabado: el honor militar, la gloria, la guerra y la religión. “... Dios, si es que había un Dios más allá de aquella siniestra bóveda negra que rezumaba humedad y muerte, concedía a los hombres un pequeño rincón de tierra para que ellos, a sus anchas, creasen allí el

infierno” (Pérez Reverte, 1999: 157). Este ardor concluye en rencor y resentimiento por los falsos ideales inculcados. Progresó el personaje hacia la humildad y la certeza de su miseria. Por eso, el narrador le compara con Pablo en los Evangelios. Todas las pruebas de ese día lo transforman en una sola jornada:

Como Pablo en el camino de Damasco, había caído del caballo.... La idea la hizo reír a carcajadas, que sonaron espectrales en el silencio del bosque. Dios, Patria, Honor... (Gloria, Francia, Húsares, Batalla... Las palabras salían de su boca una tras otra, las repetía cambiando el tono de voz)... Mierda, barro y sangre, eso era (Pérez Reverte, 1999: 168).

Con tono sarcástico el narrador expone la degradación de los sentimientos de Frédéric Glüntz. Desplomados por completo sus ideales, pone en tela de juicio la educación militar y religiosa recibida. Por eso, Frédéric implora la misericordia de Dios para morir en paz:

Todo el universo se había dejado atrapar, por el amor de Dios, ¿No había nadie que se diera cuenta? Que lo dejaran también a él en paz. ¡Sólo quería irse de allí! ¡Que lo dejaran en paz, por misericordia!... Se estaba volviendo loco y solo tenía diecinueve años (Pérez Reverte, 1999,; 169).

En el momento de morir o justo antes, Frédéric recuerda que su abuelo se dejó morir para no sufrir más y al igual que su abuelo, El húsar herido prefiere suicidarse, para tener una muerte digna. No quiere sufrir más y también sabe que está condenado. La novela ha escenificado la caída del gran húsar y la gloria del humilde campesino o soldado sin experiencia ni estudios. Pero de pronto entiende que dejarse morir, no luchar, es también una forma de suicidio y, resignado, se entrega. Se entrega a los lanceros de los que ha huido unas horas antes. Se prepara para recibir la muerte sin remordimiento ni miedo y con soberbia:

De pronto, todo pareció muy simple, elementalmente sencillo. Frédéric se detuvo y hasta profirió una exclamación, sorprendido por no haber sido capaz de averiguarlo antes. Llegó tambaleante a la linde del bosque y allí se detuvo, todavía maravillado de su descubrimiento, enflaquecido y febril, desfigurado y cubierto de barro, con el cabello revuelto y los ojos brillándole como brasas. Contempló el cielo azul, los campos salpicados de olivos color cenizas, las aves que volaban sobre lo que había sido un campo de batalla, y soltó una formidable carcajada dirigida a todo cuanto lo rodea.

Se sentó sobre el tocón de un árbol con una rama seca en las manos, hurgando abstraído la tierra entre sus botas manchadas de lodo. Y cuando vio acercarse por la linde del bosque al grupo de campesinos armados de hoces, palos y navajas, se levantó despacio con la cabeza erguida, miró sus rostros cetrinos y

aguardó, inmóvil y sereno. Pensaba en el abuelo Glüntz, en El húsar herido bajo la gran encina. Y no sentía más que una cansada indiferencia (Pérez Reverte, 1999: 170).

La realidad es totalmente diferente de lo que había leído u oído de los caballeros o soldados. Su desilusión se expresa en la maldición que profesa contra sus jefes, contra sus superiores, contra sus compañeros e incluso contra el mismísimo Emperador. Frédéric recuerda a sus jefes, y las dudas que tuvo desde el principio acerca de sus tácticas militares y su teoría de que la guerra traía la gloria:

– ¿Sabes Michel? He descubierto que la guerra es un poco de acción y un mucho, demasiado, de espera. A uno le hacen levantarse de madrugada, lo llevan de acá para allá, lo pasean por un campo de batalla sin que le sea posible averiguar si los suyos están ganando o perdiendo... Hay escaramuzas, mucho tedio, cansancio. Pero nadie puede garantizar que, cuando todo termine, tu aportación al resultado final haya sido valiosa o no. Incluso hay montones de soldados que asisten a una batalla y no llegan a pegar un tiro, a dar un sablazo. Es un poco injusto, ¿verdad?

–No creo que sea injusto. Creo simplemente que es como es, y no como nos gustaría que fuera. Hay soldados y hay jefes. Los jefes tienen otros jefes. Y sólo estos últimos saben.

–¿Crees que saben realmente, Michel? Conocemos casos, en los que un general o un coronel incompetentes cometieron errores, llevando al desastre las unidades que mandaban... Unidades, dicho sea de paso, que a veces eran excelentes. ¿No es injusto eso también? (Pérez Reverte, 1999: 119).

Los pobres españoles, violentados en su propio territorio por los invasores, acaban con el 4º Regimiento de Húsares:

Se estaba volviendo loco. Se estaba volviendo loco. Se estaba volviendo loco, maldita sea. ¿Dónde estaba Berret? ¿Dónde estaba Dombrowsky? ¿Dónde estaba el coronel Letac, una carga, ejem, caballeros, que haga correr a esos piojosos por toda Andalucía?... Al infierno, al diablo todos. Se había dejado atrapar como un imbécil. Ellos también, pobres tipos, se habían dejado atrapar (Pérez Reverte, 1999: 169).

La “gloria” es la palabra que suena en la mente de Frédéric, por la que ha sido capaz de alistarse en el ejército y que justifica la presencia francesa en el territorio español. Este deseo de gloria se transformará en una pesadilla cuando llega el momento de conseguirla. El último capítulo de la novela, el séptimo, se titula irónicamente “La gloria” cuando es el protagonista quien cae en mano de los lanceros españoles. El momento de la gloria de Frédéric es el que le lleva a la gloria, al otro mundo. Son los lanceros los que alcanzan la gloria al destrozarse al grupo de húsares:

La gloria. Mierda de gloria, mierda para todos ellos, mierda para el escuadrón. Mierda para el estandarte por el que había sucumbido Michel de Bourmont, que en aquel momento estaría siendo paseado como trofeo por uno de los lanceros españoles. Que se quedarán todos ellos con su maldita gloria, con sus banderas, con sus vivas al Emperador. Era él, Frédéric Glüntz, de Estrasburgo, el que había cabalgado contra el enemigo, el había matado por la gloria y por Francia, y que ahora estaba tirado en el barro, en un bosque hostil, aterido de frío solo y perdido. No era Bonaparte quien estaba allí, por el diablo no. Era él. Era él. (Pérez Reverte, 1999: 157- 158).

Al intentar reproducir los pensamientos de Frédéric Glüntz, soldado francés, el narrador emplea la palabra “mierda” que en francés traduce la desesperación del protagonista. Es una palabra, con mucha fuerza, que puesto en español pierde esta expresividad. Un soldado español hubiera empleado “joder” en estas circunstancias. Muestra la perspectiva desde la cual se cuenta la historia. El tono poético ha dejado sitio a un tono grosero y familiar que muestra el grado de humillación, de degradación y de desamparo del protagonista, decepcionado y desencantado.

El autor titula irónicamente su séptimo capítulo “la gloria”. Irónicamente el narrador ha titulado el capítulo “gloria” y no “decadencia” como podría haber hecho teniendo en cuenta la situación desastrosa de Frédéric. Frédéric ya no podrá vivir la muerte gloriosa que imaginaba es decir una muerte gloriosa en el campo de batalla. Por eso tiene envidia de sus compañeros:

Al menos – se dijo- Michel de Bourmont había caído a caballo, viéndole la cara a la muerte como Philippo, como Maugny, como Laffont, como los demás. No estaban, igual que Frédéric, agazapados en el barro, encogidos de terror, esperando de un momento a otro ver surgir la muerte a traición desde las sombras; una muerte sucia, oscura, indigna de un húsar (Pérez Reverte, 1999: 157).

El narrador se burla de este joven soñador y pretencioso, y censura un sistema que idealiza el más despreciable comportamiento de los hombres entre ellos: la guerra.

Con tono respetuoso, grandioso, luego compasivo, al final, irónico y burlesco el narrador ha referido “una historia” “de la Guerra de la Independencia”. La guerra que Napoleón se iba a ventilar en unas cuantas escaramuzas. *El húsar* representa a todos los húsares, todo ese cuerpo de guerreros excepcionales que ha sido reducido y masacrado por los lanceros españoles. Este título totalizante, según la terminología de Henri Mittérand, abarca y absorbe la totalidad del texto referente. No en vano con motivo de la traducción al francés de *El húsar*, (2005)



Philippe-Jean Catinchi<sup>173</sup> tituló la novela del modo siguiente: “L’Horreur de la Guerre. Ignominie de la Gloire”.

### 3.6) *Los personajes colectivos*

En la figura de estos húsares hemos analizado la percepción que Pérez Reverte tiene del ejército francés. Entre los españoles, a excepción del afrancesado Don Álvaro de Vigal, solo vemos personajes colectivos encarnados por la visión del “pueblo” y “de los guerrilleros”.

En cuanto al pueblo, los húsares no pueden sino reconocer su valentía, ya que combaten con armas rudimentarias y sin ningún tipo de preparación o entrenamiento. Lo integran también las mujeres y los clérigos, pero la nobleza andaluza no aparece por ningún lado junto a los patriotas. “En su mayoría eran mujeres, ancianos y niños. Los hombres válidos habían huido a la serranía, entre los inmensos olivares que reptaban por la ladera de las colinas” (Pérez Reverte, 1999: 26).

Los patriotas son representados principalmente por los guerrilleros, un grupo a ojos de los franceses, bárbaro y fanático, que comete los crímenes más infames, propio de los pueblos del sur. Aunque los guerrilleros no aparecen en el relato, se esconden, invisibles, casi ausentes, pero es innegable su acción sobre la columna militar:

Cuatro días después, en un recodo del camino, una patrulla encontró el cadáver de un correo. Se trataba de un subteniente de húsares del segundo escuadrón, un joven alto y melancólico al que Frédéric conocía por haber hecho juntos el viaje desde Burgos a Aranjuez, donde ambos se incorporaron al regimiento. Juniac que así se llamaba el infortunado, estaba completamente desnudo, atado los pies a un árbol con la cabeza a dos palmos del suelo. Le habían abierto el vientre con su propio sable, y los intestinos, cubiertos por negro enjambre de moscas, colgaban como un despojo de horror. La aldea más próxima se llamaba Pozo Cabrera, y estaba desierta; sus habitantes se habían llevado hasta el último grano de trigo (Pérez Reverte, 1999: 28).

En efecto, los campesinos andaluces formaron partidas de pequeños grupos para luchar contra el gran destacamento francés desplegado en su tierra. Los historiadores franceses los han identificado con las bandas de bandoleros

---

<sup>173</sup> Philippe-Jean Catinchi, “L’Horreur de la Guerre, Ignominie de la Gloire”, (El horror de la guerra. Ignominia de la guerra) Journal *Le Monde* du 22 avril 2005.

andaluces. Por eso, en el mito popular Pérez Reverte dice de ellos que aprovechan la inexperiencia e inconsciencia de sus enemigos (en la cola del convoy) para cometer crímenes inhumanos y asustar al enemigo.

Pero los hechos muestran una casuística contraria. “La Guerrilla es la expresión castrense por antonomasia de la lucha popular” (Cayuela y Gallego, 2008: 19). En su mayoría, procedían de ambientes honestos, y eran de extracción campesina. Fueron reclutados al margen de los cauces regulares de la estructura militar, razón por la que las relaciones internas en este grupo se vincularon al clan, y se entendieron en términos de liderazgo. Algunos de ellos pudieron haber sido alistados durante la Primera Coalición para la guerra del Rosellón entre 1793 y 1794, de modo que podían tener experiencia en el combate, como El Empecinado o El Charro.

La movilidad “el hostigamiento y el refugio generalmente en áreas montañosas de difícil acceso” fueron sus principales estrategias aunque se servían de procedimientos tan variados que mejor sería hablar de “guerrillas” más que de una sola “guerrilla”. Significaron “una especie de comandos gigantes que distorsionaban completamente el modo de pelear táctico de la Francia imperial y que además se vinculaban claramente a la resistencia de las capas populares” (Cayuela y Gallego, 2008: 30).

El ejército francés, como expresa Michel de Bourmont, los despreciaba y los temía. “Son como bestias. Y los cazaremos como lo que son, alimañas emboscadas, sin darles cuartel. Ahorcaremos a un español en cada árbol de este maldito país. Lo juro”. (Pérez Reverte, 1999: 26)<sup>174</sup>. Por eso el regimiento reacciona matando al cura del pueblo cuando descubre el cadáver del oficial Juniac:

... uno que ya no predicará rebeldía desde el púlpito (...) Cuando le echaron el lazo al cuello (...), el cura murmuró entre dientes un “hijos de Satanás” que fue claramente audible (...). Después, escupió en dirección a Letac, (...) y se dejó ahorcar sin más comentarios (Pérez Reverte, 1999: 27).

Esta guerra parece extraña y espantosa. La violencia de estas palabras califica al español como un hombre vil, peligroso y menospreciado. Mientras el comportamiento del ejército francés no parece sorprenderles, ya que para ellos es natural:

<sup>174</sup>

Antes has hablado de los sucesos de mayo en Madrid —dijo por fin, con gravedad—. Aquel gentío fanático, vociferante en las calles, tenía algo de siniestro que espantaba, te lo aseguro (...). Escucha bien lo que te digo, Frederic: en este país hasta los perros, las aves, el sol y las piedras son nuestros enemigos (Pérez Reverte, 1999: 25).

Así era la guerra de España, y Frédéric lo había aprendido muy pronto: “Nunca cabalguéis solos, nunca os alejéis de los compañeros, nunca os internéis sin precauciones por terreno frondoso o desconocido, nunca aceptéis de los lugareños alimentos o agua que ellos no hayan probado antes, nunca vaciléis en degollar sin piedad a esos miserables hijos de perra...” (Pérez Reverte, 1999: 28).

Tras la escaramuza del capítulo IV, el narrador adopta hacia Frédéric Glüntz un tono compasivo a la vez que el personaje trata a su vez de comprender a sus enemigos, tal como muestra en sus conversaciones con Michel de Bourmont. Quizá los españoles se sublevaran en legítima defensa. “Los españoles tienen razón en su cólera, Nosotros somos los invasores”,.... “Hemos destronado a sus reyes”, (Pérez Reverte, 1999: 61). Frédéric intenta entender la actitud de sus enemigos y contradice su gran amigo Michel. Da una opinión realista:

–Sin embargo –comentó al cabo de unos instantes– supongo que a su manera defienden su país. Nosotros somos los invasores...  
– ¿Invasores? ¿Pero es que hay algo en este país que merezca la pena defender?  
–Hombre Michel hemos destronado a sus reyes...  
– ¿Sus reyes? Unos miserables Borbones a cuyos primos se guillotiné en Francia. Un monarca gordo y estúpido, una reina inmoral que se acostaba con media corte.... Esa gente no tenía ningún derecho a regir un país, estaban caducos, acabados (Pérez Reverte, 1999: 61).

Michel de Bourmont justifica la guerra contra el pueblo español por la incompetencia de sus monarcas y el carácter miserable del pueblo. Es la eterna justificación de las conquistas “imperialistas” siempre en nombre de una supuesta misión civilizadora. Detrás de las palabras de Michel se oculta la supuesta superioridad del pueblo francés, cuya misión sería llevar la civilización y la (luz) allá donde está ausente, en particular a España.

El autor, a través de las palabras de Philippo describe el carácter y el comportamiento del pueblo español y el sentido lato de todo el pueblo meridional:

–Es curioso –comentó pavoneándose- pero ese tipo de guerra irregular, a base de partidas que se echan al monte, es muy propio de los pueblos meridionales.  
–¿De veras? – De Bourmont se inclinó hacia el teniente interesado.  
– ¡Es evidente, amigos míos! –Philippo solía alardear a la menor oportunidad de su sangre italiana-. Para la guerrilla hace falta imaginación, iniciativa... Incluso cierta disciplina. ¿Imaginen a un inglés guerrillero? ¿O a un polaco como el capitán Dombrowsky?... ¡Imposible! Para eso hay que tener la sangre caliente, caballeros. Caliente (Pérez Reverte, 1999: 81).

En este extracto, según Philipppo, que reproduce una creencia de época, el carácter de un pueblo viene determinado por su situación geográfica. Si eso fuera verdad, entonces el carácter vendría fatalmente determinado por la situación geográfica del pueblo y no por su historia y por su educación. Lo cual contradice las teorías según las cuales el carácter de un pueblo se forja con su historia y su cultura.

A través de las conversaciones de los personajes, nos enteramos de la actuación de los guerrilleros. Su presencia en la novela no es efectiva. Aparecen una vez cuando atacaron al grupo de Frédéric. La mayoría de la historia de los guerrilleros en esta novela, la sabemos por la experiencia que cada uno de los húsares ha vivido:

Así era eso (...) lluvia y enemigos invisibles de los que apenas se percibía la humareda de los disparos. La guerra anónima y sucia (...) No te fíes. Seguro que están cerca, emboscados, esperando a que alguno de los nuestros se quede aislado para echarle el guante y colgarlo de un árbol (Pérez Reverte, 1999: 232).

Pero a pesar de justificar la actitud de los campesinos en la defensa de su país, Frédéric cae en el espíritu de venganza como sus demás compañeros cuando los guerrilleros les sorprenden “Pasó junto al guerrillero y le cercenó la cabeza limpiadamente, de un solo tajo. El cuerpo mutilado, arrojando sangre a borbotones, dio todavía un par de pasos antes de chocar contra el tronco...” (Pérez Reverte, 1999: 95).

La verdadera acción es la de la carga donde el narrador relata la organización y el desarrollo de una guerra en aquella época. Una guerra cualquiera que se desarrolla en la provincia de Andalucía donde el cuarto de húsar es combatido a muerte por los lanceros y soldados españoles. Podría ser una representación ficticia del episodio de Bailén aunque el autor, en su nota afirma que no hubo una guerra de semejante envergadura.

El capítulo de la carga es una descripción viva del combate, la organización, el acercamiento y la carga. La fuerza de la carga viene inscrita en la juventud del protagonista. En efecto, la juventud se caracteriza por la euforia, la energía, la vitalidad y la fuerza de sus músculos y de sus ideas:

Luchó por su vida. Luchó con todo el vigor de sus diecinueve años hasta que el brazo llegó a pesarle como si fuese de plomo. Luchó atacando y parando, tirando estocadas, sablazos, hurtando el cuerpo a las manos que intentaban derribarlo del caballo, abriéndose paso entre aquel laberinto de barro, acero, sangre, plomo y pólvora (Pérez Reverte, 1999: 144).

El narrador describe al mismo tiempo la técnica de la defensa que complica la tarea de los húsares:

Las primeras líneas de uniformes verdes y pardos estaban muy cerca, a media legua de distancia, apenas visibles entre la neblina de pólvora quemada. Cuando vieron aparecer a los húsares iniciaron un movimiento de concentración sobre sí mismas, pasando de la línea al cuadro, única forma defensiva frente a un ataque de caballería. (Pérez Reverte, 1999: 136).

Podemos concluir que la representación del pueblo en esta novela de Arturo Pérez Reverte, enfocada a través de la mirada de los militares franceses, aparece casi negativa, bañada de violencia, barbarie, fanatismo y de oscurantismo. Es lo que nos pinta el personaje de don Álvaro de Vigal.

Esta perspectiva del bando invasor es importante dentro del conjunto de las novelas, ya que, aporta una visión distinta sobre la guerra. Al final, el joven húsar, protagonista, justifica la actitud rebelde del pueblo frente a los extranjeros. Pero por su condición de soldado imperial tiene que combatir para Francia.

En cambio, nuestro protagonista en la siguiente novela no admite esta elección. Siendo un español ilustrado, quiere conciliar el progreso y la tradición para conseguir una España moderna. Pero en medio de este desgarramiento doloroso es difícil razonar de esta forma:

¿Qué es lo que impide a hombres como usted ser guías del resto de sus compatriotas? Es un hecho histórico probado que las minorías cultas, la élite, gozan de la fuerza suficiente para arrastrar a pueblos enteros, para abrir las ventanas y hacer posible que la luz del sol, la luz de la razón, aleje los fantasmas que cercan al ser humano; haciendo comprender a éste que no hay fronteras, que los hombres deben progresar de forma colectiva, solidaria (Pérez Reverte, 1999: 105).

—Pero ahora hay un nuevo rey —dijo con absoluta convicción—. José Bonaparte ha sido reconocido por la corte de Madrid. Y si el ejército español prefiere ser desleal, aquí estamos nosotros para sostenerlo en el trono (Pérez Reverte, 1999: 106).

### *3.7) Tiempo y Espacio*

Como denomina Gérard Génette, esta novela refiere los hechos desde una perspectiva “ulterior” con una amplitud de tres años. La historia se inicia con la salida de Frédéric de la escuela, el regreso a casa, la presentación de su novia, la

escala de Madrid, el encuentro con su jefe el coronel Letac y con el viejo afrancesado don Álvaro de Vigal y los preparativos para el combate. Sin embargo, el relato no comienza hasta la escena de Frédéric acampado en Córdoba, cuando Frédéric admira su sable “Es un buen sable” (Pérez Reverte, 1999: 9). A su lado “Michel de Bourmont estaba tumbado sobre el catre de lona, con la pipa de barro en los dientes” (Pérez Reverte, 1999: 9).

El tiempo objetivo (tiempo real del combate) se acelera y se reduce. La narración se ha realizado desde una perspectiva ulterior con una amplitud de unos tres años, pero describe toda la biografía del húsar. El tiempo subjetivo, al final de la novela muestra a Frédéric envejecido y cansado:

Estaba cansado; viejo y cansado. Se sentía como un anciano que hubiese envejecido cincuenta años en pocas horas. La última jornada desfiló ante sus ojos hinchados por la fatiga como si se tratase de cosas ocurridas hacía mucho tiempo, durante toda una vida (Pérez Reverte, 1999: 156-157).

Ya que en *El húsar* de lo que se trata es de librar una batalla, el escenario continuo será el del campo. Es en el interior de una tienda de campaña donde se presenta a los personajes, se explica la relación que acaban de entablar y se refieren los acontecimientos que han vivido hasta entonces. Se alude furtivamente al lugar donde combatirá el protagonista y su compañía. “Ya sabes: una carga, ¿verdad?, que haga correr a esos campesinos por, ejemplo, Andalucía” (Pérez Reverte, 1999: 14). Esta frase del coronel Letac nos dice que Frédéric combatirá en Andalucía. Está de paso en Madrid y visita al coronel para presentarse.

Después, a través de las reflexiones del narrador, sabemos algo más del punto de arranque de la trama. El narrador describe los campos de batalla, los pueblos que encuentran los húsares en su camino, incendiados, abandonados. La taberna de una noche en la ciudad de Córdoba. “Tan correcta apariencia no dejaba de tener su mérito bajo la lona de aquella tienda, plantada en una meseta polvorienta de las cercanías de Córdoba”, rodeados de matorrales, pinos, encinares, quizá cerca de Bailén, donde fueron vencidos los franceses, (Pérez Reverte, 1999: 15).

Pero la narración nos lleva también a otros lugares, como escapatoria, a través de los recuerdos de familia, de Claire en Estrasburgo, la rememoración de un modo que permite hacer olvidar el combate inminente que le llevará bien a la muerte bien a la gloria.

La información que proporciona el narrador sobre el espacio es mínima y sirve más para despertar la imaginación del lector que la exploración metódica de los

emplazamientos. A la vez contribuye a fortalecer la impresión de verosimilitud. El espacio se organiza con el mismo rigor que los otros elementos sobre los que actúa la narración, reforzando su efecto y, a fin de cuentas sirve de vehículo a las intenciones del autor según Roland Bournoeuf (1981: 120).

En efecto, las vueltas que dan los húsares, los reconocimientos, las paradas, las persecuciones y las escaramuzas que hacen subrayan el hecho de que no terminan de controlar el lugar y el enemigo. Estas vueltas terminan agotando y acabando con la paciencia del protagonista. El bosque de la izquierda, los campos sembrados de heridos y muertos, son espacios que manifiestan su hostilidad a la presencia de los húsares.

El combate inminente es el que da a la novela su argumento y su principio de unidad. Toda la acción converge hacia esta meta. Con Frédéric y sus compañeros vamos descubriendo los campos de batalla, las aldeas quemadas, las montañas, el paisaje y las huellas del paso de los guerrilleros. Tantas atrocidades terminan asustando al cuerpo de élite. Por eso el capitán Dombrowsky pide que vayan al trote.

El espacio, al principio tan insignificante, se vuelve algo más opresor a medida que el combate se va haciendo inminente:

El universo aparecía a ojos de Frédéric más sombrío que nunca en aquella jornada, bajo el cielo encapotado que seguía destilando humedad, en aquel valle de donde el bramido del cañón había alejado hasta las aves, dejando sólo a los hombres que se mataban con saña. Por un momento quiso imaginar que todo habría sido diferente si, en lugar de aquella gris bóveda, de la lluvia y el barro que comenzaba a formarse bajo las patas de Noirot... (Pérez Reverte, 1999: 130, 131).

El estrépito de los cascos batiendo la tierra, la furiosa galopada de Noirot, el poderoso resuello del animal, los pulmones de Frédéric ardiendo por el acre olor de la pólvora, el sudor que empezaba a cubrir el cuello de la montura, las mandíbulas del jinete apretadas, la llovizna que continuaba cayendo, el agua que chorreaba del colbac hacia la nuca... Ya no había punto de retorno. El mundo se reducía a una enloquecida cabalgada, al ansia de barrer de la faz de la tierra aquellos odiosos uniformes verdes, aquellos chacós de plumas rojas que formaban un muro vivo, mortalmente erizado de fusiles y bayonetas. Cuarenta, treinta varas. (Pérez Reverte, 1999: 140).

Hasta la naturaleza, las cosas, los animales se conjuran para derrotar el ejército francés. Parece como si el pueblo español contagiara a la naturaleza con su entusiasmo, su furia y su determinación para acabar con el ejército galo porque hay una osmosis entre él y la naturaleza hostil. La oscuridad del bosque, la lluvia,

el barro dificultan la movilidad de los caballos, incluso el propio campo de batalla que es un antiguo triguero sin cultivar.

La hostilidad del espacio se manifiesta de distintas maneras. El bosque por ejemplo representa por una parte el peligro para los húsares: “Del bosque salieron tres o cuatro tiros casi simultáneos y uno de ellos pasó bajo, cerca del grupo” (...). “Partieron varios tiros de un bosquecillo de pinos próximo, y un húsar del pelotón soltó un quejido ronco, desplomándose de la silla” (Pérez Reverte, 1999: 72, 95). Pero, por otra parte es también el bosque el que ayuda al protagonista a escapar de los lanceros españoles, es decir se convierte también en refugio:

Frédéric estaba enloquecido por el pánico. Era un miedo cervical, espantoso, atroz. La cabeza le daba vueltas mientras buscaba con la mirada algún lugar donde guarecerse (...).

Con un último esfuerzo, Noirot alcanzó la linde del bosque, internándose entre los primeros árboles, tropezando con los matorrales, haciendo caer sobre Frédéric ráfagas de agua de las ramas próximas (Pérez Reverte, 1999: 151).

Desde el bosque, Frédéric divisa una casa en llamas y se acerca para calentarse. Pasa la noche en este sitio y por la mañana vuelve otra vez al bosque que esta vez será una trampa sin salida para el protagonista. No tendrá más alternativa que la muerte a la que se entrega no sin haber renunciado primero a sus grandes principios:

Había un punto sin retorno, al que se llegaba tarde o temprano, en el que todo se tornaba superfluo, adquiriría sus límites precisos, su exacta dimensión. Ella estaba allí, plantada en mitad del camino, con una guadaña tan letal como un escuadrón de lanceros. No había nada más, no había rutas de escape. Era absurdo correr, era absurdo detenerse. Sólo quedaba acudir con calma a su encuentro y acabar de una jodida vez.

(...) Llegó tambaleando a la linde del bosque y allí se detuvo, todavía maravillado de su descubrimiento, enflaquecido y febril, desfigurado y cubierto de barro, con el cabello revuelto y los ojos brillándole como brasas (Pérez Reverte, 1999: 170).

La relación entre Frédéric y el bosque es una relación antagónica. El error de cálculo o de previsión conduce el 4º Escuadrón de húsares al infierno. El valiente húsar, engrandecido como un Marte, se demuestra por fin humano y, por tanto, imperfecto y falible:



– ¡A mí los oficiales! – gritó Dombrowsky. Los aludidos espolearon los caballos hasta llegar junto a él.  
–El escuadrón se divide durante un rato – explicó el capitán, mirándolos con sus ojos de hielo- (Pérez Reverte, 1999: 90)  
...Posiblemente veamos jinetes a nuestra izquierda, en la linde del bosque. No se preocupen de ellos, porque se trata del Cuarto Escuadrón de nuestro regimiento, preparado allí para emprender la persecución del enemigo en cuanto desaloje la aldea (Pérez Reverte, 1999: 91).

Las previsiones y recomendaciones del Capitán Dombrowsky no eran ciertas. Aseguraba que los jinetes en la linde del bosque eran compañeros. Pero este grupo era español, lo que conducirá a los húsares en una trampa. Sus compañeros Philippo, Maugny, De Bourmont han muerto en el campo de batalla. Los otros personajes el coronel Letac, De Bourmont, Philippo, los capitanes Dombrowsky o Berret no han contribuido demasiado al avance de la novela.

José Belmonte Serrano en el “Foro Académico Internacional sobre Arturo Pérez Reverte” en noviembre de 2000, refiriéndose al *húsar*, aseguraba que “hay un contraste existente entre la lustrosa mitología bélica y la sucia y sangrienta realidad de la guerra”. Es decir “el eterno conflicto entre la realidad y el deseo con la guerra como principal objetivo que se refleja con una perfección verdaderamente asombrosa”<sup>175</sup>.

En efecto, el anhelo de Frédéric de conseguir la gloria, combatiendo contra el pueblo español inculto se cruza con el carácter temerario y fanático de estos guerrilleros y eso le hace ver la cruda realidad.

La desilusión y el desencanto llegan al extremo cuando Frédéric descubre la verdadera cara de la guerra, porque para ganar una guerra y conseguir la gloria no basta con una guerra convencional o una guerra aprendida en las escuelas de formación. Entran en juego muchos factores; la naturaleza, el ser humano, la suerte y hasta la propia religión.

---

<sup>175</sup> [www.icorso.com/foro/mensaje.php?a=13086&b=24](http://www.icorso.com/foro/mensaje.php?a=13086&b=24)

#### 4. José Antonio Gabriel y Galán, *El bobo ilustrado* (1986)

##### 4.1) *El autor y su obra*

José Antonio Gabriel y Galán (nieto del poeta extremeño José María Gabriel y Galán) nació en Plasencia en 1943. Estudió en Madrid la carrera de Derecho y se trasladó después a París para cursar los estudios de periodismo. Viajó mucho, y a su regreso a Madrid, en 1966, comenzó su carrera periodística en *El Europeo*, *Cuadernos para el Diálogo* y, después de la muerte de Franco, como columnista habitual de *El País*. Había sido hasta entonces un escritor combativo, comprometido, que siempre entendió la obra literaria como el fruto de una circunstancia social. En 1972 publicó su primera novela, *Punto de referencia*, que cuenta las aventuras de un periodista en la capital española a fines de los 60, con un triángulo sentimental en torno al que suceden los acontecimientos. Recibe una beca de la fundación Juan March para redactar su segunda novela, *La memoria cautiva*. En 1978 publica un famoso estudio titulado “Las estaciones del desencanto”<sup>176</sup> en el que da cuenta de su desencanto, y el de otros miembros de su generación literaria, porque el fin de la dictadura franquista no ha producido una literatura de calidad ni había rellenado lo que parecía un vacío provocado por la censura. Personalmente había contribuido de modo decidido a la promoción del arte y la cultura, en especial en su tierra extremeña, donde fundó y dirigió la revista *El Urogallo*.

Santos Alonso sitúa a Gabriel y Galán entre los escritores de la posguerra que practicaron el realismo existencial, tratando de expresar la peripecia del personaje en conflicto con el destino o con las circunstancias cotidianas. Todo ello a través de la indagación en su conciencia (2003: 36). Para este crítico, la novela de Gabriel y Galán es el primer intento de renovación frente al tipo de novela triunfalista que se fomentó durante el régimen de Franco. Presenta el escritor extremeño una realidad de tonos sombríos y grises en la que los personajes soportan a duras penas su desasosegado mundo interior y su falta de esperanza.

Guillermo Carnero clasifica a Gabriel y Galán dentro del grupo de los “novísimos” (1989: 377) y Santos Sanz Villanueva, especifica que, por su

<sup>176</sup>

A lo que califica J.M. Cachero de catastrofismo e impaciencia añade el crítico: “El desencanto que estoy documentando no fue invención caprichosa; las ilusiones antaño acariciadas, carentes de sólido fundamento; pronto se vio que eran sólo engaño intencionado; el régimen fenecido no fue tan castrador y el balance de sus años de vigencia resultaba en verdad menos mediocre o desértico de lo mantenido por algunas gentes, y tampoco estaba obligada la democracia a traer de inmediato una renovación radical y un florecimiento inusitado” (Martínez Cachero, 1986: 385).

estancia parisina, José Antonio Gabriel y Galán es un miembro de pleno derecho de la generación del 68 (1992: 54). Su prosa comparte también las calidades de su poesía (Asís Garrote, 1996: 392) por su inclinación a evocar mundos a través, principalmente, del monólogo interior y la visión lírica.

Los temas de la novela de Gabriel y Galán resumen la insatisfacción del idealista ante la mediocridad que le rodea. *Punto de referencia*, 1972 presenta protagonistas inadaptados que rememoran su experiencia pasada y se autoanalizan. Todo ello en el contexto urbano, como en *La memoria cautiva* (1981), largo monólogo que recuerda la frustración vital, sin apenas más acción que la de la vida interior del protagonista. En esta novela y de forma autobiográfica, se da fe de la decepción de los jóvenes que proyectaron su vida de acuerdo al idealismo de mayo del 68 y han visto desarrollarse una sociedad conformista y burguesa. *A salto de mata* (1983) es una novela sociológica, de tinte naturalista, de la marginalidad. Finalmente *El bobo ilustrado* (1986) por la que Gabriel y Galán quedó finalista del Premio Nacional de Literatura, aborda la revisión de la ilustración y reescribe la historia de un hombre débil.

La poesía de Gabriel y Galán también ha alcanzado un relieve y trascendencia importantes. Publica su primera poesía en 1977 con el título *Descartes Mentía* que es una prosa poética y trata del tema del amor doloroso. Un año después, en 1978, publica *Un país como éste no es el mío*. Se compone de 33 poemas y recoge la historia de un pueblo oprimido. Se trata de una metáfora de la dictadura. El escritor ha sido también adaptador teatral, también, traductor, y ensayista. Desgraciadamente su carrera fue frustrada tras la publicación de *Muchos años después*, en 1991 (la historia de dos personajes alienados, uno por la ideología y el otro por el vicio) por su prematura muerte en 1993.

#### 4.2) *El bobo ilustrado* (1986) reproche a los neutrales.

*El bobo ilustrado* es una novela que habla de temas universales, del compromiso político, la vocación frustrada, la acomodación, y la existencia escindida entre realidad y ensueño, entre la admiración intelectual por los invasores y el rechazo de la barbarie de los soldados, entre el afecto por la patria y el desprecio del tradicionalismo. Es la historia de un hombre “sin voluntad al que en un momento determinado las circunstancias le apremian para que tome todas aquellas decisiones que ha ido postergando a lo largo de su vida” (Sánchez García, 2008: 128).

Se trata de “una novela de intriga, de trasfondo histórico con dimensiones costumbristas y un argumento impulsado por el erotismo, organizada de una forma esencialmente realista” (Vance Holloway, 1999: 136). Dividida en 27 capítulos breves y un epílogo, esta novela se sirve de las convenciones del realismo narrativo en cuanto a la ficción lineal, y la omnisciencia narrativa, pero introduce la innovación de limitar esta omnisciencia a sólo dos personajes, ambos protagonistas, Pedro Vergara y el Marqués de Monteyermo. Con este recurso, el autor se sitúa en las coordenadas de empleo de la segunda persona narrativa, como en *A salto de mata* (Ibid: 136).

José Antonio Gabriel y Galán escribió esta novela en 1986, muy avanzada ya la transición, cuando el partido socialista en el gobierno comenzaba a decepcionar a sus votantes, cuando las esperanzas de tantos en el advenimiento de la democracia, al igual que las actuaciones de Napoleón —que encarnaba la libertad y el progreso— comenzaban a defraudar a sus partidarios (Santos Alonso, 2003). Lo que el novelista trataba de aportar en esta obra era una advertencia contra el indiferentismo y oportunismo, especialmente de los intelectuales, refugiados en su elucubración, pero que a la hora de la verdad no son capaces de oponerse a la presión del convencionalismo. La novela responde pues a uno de los objetivos del género histórico, la utilización del pasado para la comprensión del presente (Santos Sanz Villanueva, 2000).

Tres son los personajes análogos que expresan el reproche de Gabriel y Galán al conformismo y sentido acomodaticio de los españoles. Por una parte el rey José Bonaparte, presente en Madrid hace sólo dos semanas y al que apenas escuchamos en la novela. Por otra parte, el personaje del narrador, el marqués de Monteyermo, que se dirige en segunda persona, como en un diálogo, a otro personaje, Pedro Vergara, que ya no puede oírle pues está muerto<sup>177</sup>. Finalmente el propio Pedro Vergara, analizado por Monteyermo, que sirve a Gabriel y Galán para denunciar el conformismo de los intelectuales y las consecuencias que conlleva.

José Bonaparte llega a Madrid el 20 de julio de 1808 y nadie sale a recibirle. Viene acompañado desde Vitoria por su séquito, del cual forma parte el marqués de Monteyermo, el otro protagonista de la historia. Como es obvio por la historia que se resume a continuación Monteyermo no es otro que el histórico Montehermoso:

---

<sup>177</sup> Langa Pizarro (2000: 151), califica esta novela de “episodio nacional “en segunda persona.

El miércoles 20 de julio, muy de mañana, llegaban el Rey y su séquito a Champ Martin, lugar situado a una legua escasa de Madrid (...). Eran las ocho y media cuando el Rey descendió de su carroza y atravesó con paso firme el inmenso patio del palacio (Gabriel y Galán, 1986: 47, 49).

Monteyermo ha sido nombrado mayordomo del rey José Bonaparte en recompensa a los servicios amorosos de su esposa Blanca al rey. Los marqueses han sido anfitriones de José en Vitoria y han sido incorporados después al séquito de Bonaparte. A lo largo del relato, el marqués intentará justificar la conducta de su mujer y no sólo no se avergonzará de su ascenso sino hasta tratará de interpretarlo como un servicio a la patria. Monteyermo desempeña el papel de marido cornudo, frustrado, doblegado por los caprichos de su esposa.

Pero, tampoco él ostenta una moralidad superior ya que consuela su humillación con la ayuda de su criado Maríanín, relación que su esposa conoce perfectamente, porque más de una vez ha sorprendido a Monteyermo con el joven<sup>178</sup>. La excusa para esta relación morbosa es la frustración por el engaño de su esposa, Blanquita. Lo cierto es que el marqués se comporta de modo oportunista, sacando provecho de la infidelidad de su esposa y recompensándose a sí mismo con sus escarceos.

En la plaza de Mostenses, una dama es ayudada a subir el equipaje en un coche de caballos. Es Isabel, la esposa de Pedro Vergara, a punto de emprender el viaje a Andalucía para reunirse con sus padres, pues no está dispuesta a soportar el gobierno de un intruso. El narrador hace una pausa descriptiva en este momento para fijarse en el perro muerto en un rincón de la plaza<sup>179</sup>.

Hasta ese momento, Pedro ha tratado de resguardarse del turbulento carácter de su mujer con su trabajo como periodista en el diario afrancesado *La Gaceta*. Sus ideas son progresistas y sus amistades también. Forma parte de la

---

<sup>178</sup> En este instante se abrió la puerta del dormitorio y apareció mi esposa. Se quedó plantada en el dintel, sin entrar ni salir. Solamente nos miraba con fijeza, pero daba la impresión de no vernos. No era la primera vez que se produce una escena tan sumamente desagradable. Maríanín ya sabía a qué atenerse; se levantó de un salto, cogió sus ropas y desapareció mientras yo de refilón no pude dejar de admirar su terso nalgatorio (Gabriel y Galán, 1986: 52).

<sup>179</sup> La pausa representa una forma de suspensión del tiempo de la historia, en beneficio del tiempo del discurso; al interrumpir momentáneamente el desarrollo de la historia, el narrador se extiende en reflexiones o en descripciones que, después de concluidas, dan lugar de nuevo al desarrollo de las acciones narradas. (Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, Salamanca, Colegios de España, 2002: 197).

tertulia del boticario D. Julián, que reúne en su farmacia del paseo de la Esperanza a los intelectuales más avanzados, y también más inútiles. D. Julián suele fracasar en las investigaciones que se propone:

Don Julián era especialista en preparados magistrales, conseguía excelentes resultados en casos de diarreas, lombrices, tenias y similares, pero la vista ya no le obedecía como fuera menester y algunos errores nefastos producían auténtico pánico entre su abigarrada clientela (Gabriel y Galán, 1986: 66).

Y su inteligente yerno, Tomas Alba Eldison, se muestra incapaz de sacar conclusiones de sus experimentos, los cuales consigna en mamotretos de “letra apretada, minúscula” que no es capaz de interpretar. Pedro Vergara suele colaborar con Eldison en estos análisis: “–Usted empiece y llegue hasta donde pueda. Ya me dirá” suele decir a su amigo, en el que confía bastante más que en sus capacidades. (Gabriel y Galán, 1986: 67). El personaje de Tomás Alba parodia al prolífico inventor americano e introduce un anacronismo ya que Thomas Alba Edison nació mucho después en 1807 y sus descubrimientos se rentabilizaron a finales del siglo XIX.

Además Pedro asiste una vez a la semana a la reunión de los patriotas en la calle Carretas, donde se prepara la edición de la revista *El Correo del Otro Mundo*, la publicación que hizo Torres Villarroel, con un anacronismo esta vez de anticipación, ya fue publicada en Madrid unos cuarenta años atrás, como a cuarenta años después corresponde la fecha del nacimiento de Eddison:

(...) tenías el compromiso de acudir a la cita patriótica semanal y, aunque de mala gana, no podías sustraerte a él. La librería de Fuentenebro, en la calle de Carretas, conservaba aún sus puertas cerradas. Entraste por el portalón contiguo atravesando un patio de paredes desconchadas, fresco como una pérgola (Gabriel y Galán, 1986: 107).

Allí es donde recibe una misión de espionaje, en la que se ve envuelto casi sin quererlo, y en la que se integra por la promesa que su tío Victoriano, patriota y espía de los ingleses, le hace de ponerle en contacto con la judía alemana Rahel.

Pedro ha fracasado en su matrimonio. Su convivencia con Isabel es insostenible, por la diferencia de caracteres y por la divergencia de opiniones. Isabel es una mujer irascible, orgullosa de su linaje aunque venido a menos, patriota, que no puede comprender el deseo de neutralidad de Pedro<sup>180</sup>.

---

<sup>180</sup>

Saúl Garnelo asegura que el amor platónico le evita la perentoria opción de tener que decidirse por los afrancesados o los patriotas (2006: 89).

El desencuentro de Pedro de Vergara y su esposa refleja simbólicamente la oposición entre Francia y España, entre el progresismo de Pedro y el conservadurismo de Isabel. La incompatibilidad de caracteres y la diferente sensibilidad los separan, aunque Pedro, indiferente e impasible, se somete a su esposa para evitar escenas. Vive solo para su mundo interior, para su retiro intelectual; “dentro de tu concha ya no percibías agresiones ladinas, ni uno solo de sus gritos consiguió desarmarte” (Gabriel y Galán, 1986: 97). El narrador plantea con esta docilidad de Pedro el drama de un hombre asfixiado por el medio social y sometido en la vida íntima a la imposible convivencia con una mujer que desprecia su idealismo, su integridad y su afán de permanecer neutral en la contienda.

Sin embargo, cuando Isabel le abandone, Pedro descubrirá en los armarios de su esposa ropa a la moda francesa, lo que nunca habría podido imaginar que ella aceptaría:

Te llevaste una gran sorpresa al ver aquel vestuario, que en gran parte resultaba mucho más moderno de lo que era imaginable y desde luego más avanzado de lo que correspondía a sus ideas. La moda francesa, liberadora de armazones opresivos, con sus ropas leves insinuando el cuerpo complaciente, representada en el arca más profusamente que los típicos vestidos castellanos, debajo de los cuales era imposible adivinar si había una mujer o una foca. Sonreíste ante la entusiasmada aceptación de las novedades francesas por parte de una patriota que aseguraba que nada bueno podía venir del país vecino. (Gabriel y Galán, 1986: 101).

Según lo dicho, Pedro nunca ha visto ataviada así a su esposa, pero lo que el narrador pretende es mostrar la hipocresía e insinceridad de Isabel, como la de muchos partidarios del bando patriota:

No recordabas haber visto nunca a Isabel ataviada con prendas un tanto atrevidas que allí se almacenaban cuidadosamente dobladas, como pertenecientes a otra persona de espíritu liberal y cuerpo esbelto (Gabriel y Galán, 1986: 101).

A la vez, serán estas ropas, con las que Isabel se ha vestido a la francesa, las que Pedro utilizará para disfrazar de mujer refinada y atractiva a su criada Mariblanca, en la que no busca más que un cuerpo donde proyectar el fantasma de su amor por Rahel.

#### 4.3) Decorado histórico

En cuanto al decorado histórico, como dice Juan Francisco Fuentes, “El autor sabe insinuar el entorno histórico de sus personajes sin avasallar al lector con referencias eruditas —vicio bastante común en este tipo de narraciones— y a la vez dando vida con gran finura a un Madrid cotidiano de finales del Antiguo Régimen” (Fuentes, 1988: 143).

La novedad en la utilización del decorado histórico estriba en el tratamiento que se hace del marqués de Monteyermo, del que se supone una vida privada más allá de lo conocido por la historia<sup>181</sup>. Fue gentilhombre de cámara del rey José, grande de España, y su nombre de pila era Ortuño María Aguirre del Corral. Sufrió en sentido doble la tragedia de España, primero por su propia idiosincrasia; segundo porque los cambios que tanto necesitaba el país venían de la mano de un extranjero bienintencionado pero incapaz de actuar por sí mismo y de unos soldados bárbaros que obligaban a dejar de lado todo lo positivo adjudicado por los intelectuales españoles a Francia y lo francés.

Otro de los personajes reales, asegura Sánchez García, es Claudio Bonoldi que tiene muchas similitudes con el actor Isidoro Maiquez que había participado en la lucha del 2 de mayo en Madrid (Sánchez García, 2008: 130). Maiquez fue deportado a Francia, después recuperado por el rey José para el teatro español, donde desempeñó su actividad artística, y se sintió dividido entre su amor por Francia donde había estudiado con el actor Talma y su amor patrio, sus ideales liberales y el absolutismo. En realidad, Claudio Bonoldi no cumple en esta novela el papel de ser imagen de otro artista, Maiquez, sino que desempeña un papel propio. Bonoldi, documenta Ana María Freire (2009: 209) actuó en Teatro de la Cruz de Madrid en marzo de 1808 y en los Caños de Peral en mayo del mismo año (como tenor segundo).

#### 4.4) El narrador

Como narrador de la novela el marqués de Monteyermo es un “yo protagonista, homodiegético, que se refleja en el personaje de Pedro y trata de contar simultáneamente las vicisitudes de dos vidas. Escoge así una forma del discurso nouménico, como lo denomina Darío Villanueva (1989: 32), íntimo, no

<sup>181</sup>

Anécdotas tomadas del marqués de Villa Urrutia, *El rey José Napoleón*, Madrid, 1927, que a su vez se informó a través de las memorias del conde de Girardin, caballerizo mayor de José Bonaparte, *Memoires du comte du Girardin, á la cour de Joseph Bonaparte à Madrid, 1809-1813*, París, 1911.



pronunciado y sin narratario, que permite reflejar de forma realista la intimidad psíquica del protagonista y da cuenta de sus proyectos.

En esta novela, la voz de un narrador se dirige intencionadamente a un destinatario ausente y le habla en su fuero interior como si ese destinatario pudiese al menos oírle y no responderle. Este soliloquio, al modo de un “diálogo sin respuesta con un muerto” constituye el vehículo a través del cual se lleva a cabo la caracterización de los dos principales protagonistas de la novela mediante una técnica gradual y acumulativa de círculos concéntricos que vuelven una y otra vez sobre el mismo tema. El monólogo interior es el del Marqués de Monteyermo cuando ya toda la historia ha sucedido. El narrador coincide así con un personaje de la diégesis, el marqués de Monteyermo, y su participación se marca en la desinencia de los verbos y los pronombres de la primera persona. El marqués de Monteyermo y su esposa son dos de los nobles que forman parte del cortejo que acompañó al rey José Bonaparte desde Vitoria hasta Madrid. Al llegar a la capital el marqués, nombrado mayordomo de la real cámara vivirá en el palacio y podrá contar su propia historia y la del rey José Bonaparte en la corte española.

El empleo del imperfecto justifica el discurso a modo de acusación. Pedro de Vergara ha buscado con sus actos esta consecuencia; su muerte.

A lo largo de la narración Monteyermo se dirige al cadáver de Pedro, abandonado en la plaza de Mostenses, en una prolongada analepsis que concluye con la visión de la muerte de Pedro al final de la novela.

Pero además, el narrador parece entrar en la mente de Pedro de Vergara. Este narrador conoce perfectamente los pensamientos más íntimos del protagonista, y de alguna manera lo interpela, por ejemplo cuando le recrimina la indiferencia con que ve marchar a su esposa porque en realidad él ha nacido para Rahel. “Tu habías nacido para Rahel”. “En realidad te excitabas escribiéndola, como si trazará las letras sobre la piel de la divina” (Gabriel y Galán, 1986: 98, 99).

Este modo de referirse en segunda persona sirve para apuntar a la dualidad y al conflicto de Pedro de Vergara, desdoblado en “yoes” diversos y conflictivos, que se representan como antagónicos ante el lector. Refleja la indecisión del personaje que es incapaz de optar por uno de los bandos, el de los patriotas o el de los afrancesados, el de los conservadores o el de los ilustrados. Ese “Tú” al que se dirige el narrador plasma con economía, la escisión de una conciencia atormentada que no acaba de decidirse entre la tradición y la

novedad<sup>182</sup>. Y ello por la debilidad de carácter de Pedro, que trata de complacer a todos en vez de afirmar sus convicciones. Por eso, el monólogo del personaje no es más que, como decía Unamuno, un monodílogo, un ir y venir de deseos y temores en cuyos giros se va tejiendo la trama de una novela volcada hacia el interior.

En efecto, Pedro de Vergara se justifica por no haber querido acompañar a su mujer en Andalucía. De este modo, la especulación mental del personaje es dramatizada a los ojos del lector:

Sin embargo, no había que exagerar, la vida en la capital estaba normalizada pese a las proclamas y panfletos de la propaganda patriótica (...). Tú tenías tu vida hecha en Madrid, tu trabajo, tus cosas, nada importante, pero no había razón alguna para renunciar a ella. Es más, sentías una gran curiosidad por ver lo que el nuevo rey era capaz de hacer. Resultaba pueril dar un portazo al ineludible monarca, aceptado incluso por los propios Borbones (Gabriel y Galán, 1986: 13).

La sustitución del relato omnisciente en tercera persona por la técnica narrativa del monólogo interior o monodílogo consigue que el drama de Pedro resulte mucho más real, convincente y verosímil que si fuera el propio marqués de Monteyermo quien tomara la palabra para evocar la personalidad de Pedro. Como declara Santos Alonso la iniciativa del monodílogo es una innovación con acento personalizado y originalidad (Santos Alonso, 2003). Es así también como Monteyermo se retrata a sí mismo con espontaneidad como un patriota que soporta todo por el bien del país, que sacrifica su dignidad al tolerar la relación de su mujer con el rey José Bonaparte. El referente más claro para este procedimiento vuelve a ser el *Lazarillo*, que asume el amancebamiento de su esposa como la cumbre de la buena fortuna; del mismo modo el marqués de Monteyermo, cuya vida se asemeja a la de Pedro Vergara, justifica como acción patriótica su deshonor. Por otra parte, al actuar el marqués de Monteyermo como narrador es posible mostrar que Pedro infringe las virtudes sociales. Hace el amor con Mariblanca, doble de Rahel, y con Pepa Montserrat, sin sentir ningún remordimiento. Es decir, que su prudente actitud política no implica la ejemplaridad moral.

El método introspectivo del monólogo interior, no sólo va a modificar sustancialmente la estructura de la novela, sino que va a ejercer una influencia decisiva en la técnica narrativa. Al enfocar desde el punto de vista del marqués de

---

<sup>182</sup> Germán Gullón, "La novela desde la segunda persona: Análisis estructural" en *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974a: 22.

Monteyermo la evocación retrospectiva de Pedro, ya difunto, y la historia de su matrimonio, notamos la acusación o el reproche que el marqués dirige al protagonista. Pedro fue un hombre bueno, víctima de la incomprensión de su mujer, de los patriotas y de la sociedad que le rodeaba. Actuó en el bando de los patriotas, sin fervor, para evitar acusaciones, y fue agente secreto con el objetivo de poder encontrar a Rahel Levín. Cuando los franceses arrestan a su tío por ser a su vez un patriota, espía de los ingleses, Pedro de Vergara se queda indiferente al enterarse de los sucesos.

De esta manera, la caracterización de los personajes principales se hace por la antítesis, por la valoración moral de las cualidades positivas de un personaje novelesco visto a través del reflejo que desprende su imagen negativa. En esta imagen sólo se han querido subrayar las faltas y los defectos. Tal es el efecto sorprendente de los reproches y quejas con que el marqués de Monteyermo se dirige a Pedro. Porque este periodista, es indeciso e incapaz para la vida práctica y para elegir partido, lo que pone de relieve su cobardía.

Se introduce una perspectiva diferente en esta novela. Por una parte, permite acentuar el distanciamiento del carácter de Pedro, y por otra parte sustituye la visión panorámica del narrador omnisciente por el enfoque próximo del narrador protagonista, que relata en primera y segunda persona los hechos vividos por él y por el protagonista.

Ese cambio de enfoque sitúa inevitablemente la voz absorbente de Monteyermo en el primer plano. Su personalidad frustrada, borrada, sumisa impregna la totalidad de los hechos que relata sobre Pedro de Vergara y se refleja en el fluir de su conciencia a través del prisma deformante de la propia subjetividad. Ese cambio de la voz del narrador modifica sustancialmente el punto de vista del relato y condiciona de manera decisiva la estructura narrativa.

En su soliloquio (Oscar Tacca, 1989: 100), Monteyermo desciende a la conciencia sin propósito de análisis u ordenamiento racional, reproduciendo el pensamiento tal como aflora espontáneamente. Las ideas brotan de la mente del marqués sin ninguna selección. Por eso al retratar a Pedro hace el retrato de sí mismo sin darse cuenta. No introduce ninguna modificación sustancial en el tema desarrollado en la obra, es decir, el problema de un hombre acosado por la incomprensión, la mediocridad, la estulticia y la sumisión.

Ha sido apuñalado por la plebe en la plaza de Mostenes y yace en el suelo abandonado de todos, como el cadáver del perro que el narrador describió en la primera escena del relato, cuando la esposa de Pedro de Vergara, Isabel, subía su equipaje a un coche estacionado en la plaza para marcharse de Madrid.

#### *4.5) Los personajes: Rahel y Mariblanca. Francia y España.*

Pedro proyecta en María, —una criada muda y de personalidad insignificante, solo instruida en el arte del fogón— la sombra de Rahel, una mujer judía alemana, culta, intelectual, hermosa, de la que Pedro está idealmente enamorado:

Le entregaste a Mariblanca un vestido ligero y azulado para que se lo pusiera y ella lo acogió como si fuese un regalo. (...) Apareció por fin entera, emergiendo como un capullo. El talle alto descubría el nacimiento de los senos apenas velados por una tela sutil que se alargaba insinuando las formas de su cuerpo, dibujando la línea de las piernas (Gabriel y Galán, 1986: 103).

Disfrazando a Mariblanca, la convierte en un objeto y la hace salir de su mundo para representar el papel que le inspira artísticamente sus poemas a Rahel y que satisface su deseo sexual. Este amor transpuesto o disfrazado constituirá uno de los motivos de perdición de Pedro. Además de sublimar sus relaciones con la criada no advierte que está franqueando las normas sociales establecidas. Mientras Pedro es cegado por esta divinidad, María se ve transformada, amada y querida por su amo, y se entrega con pasión a él, olvidando su pudor y su prudencia. María brinda el material a Pedro para su inspiración literaria, y pasa a estar en el mismo nivel que su amo. Como Rahel, que recibe en su palacio a príncipes y hombres de cultura, y se sitúa al mismo nivel que ellos por su instrucción intelectual, María sostiene una relación con un hombre muy superior a ella socialmente, su amo.

Interpretando alegóricamente el personaje de Rahel, Sánchez García avanza una hipótesis. Rahel Levin es la mujer que podría haber impulsado a Vergara a extraer de sí mismo valores ocultos “frente a la propia esposa (la realidad existente: España) la intelectual alemana (el sueño imposible: el cosmopolitismo)” (Sánchez García, 2008: 129).

Pedro de Vergara, al igual que la propia España, “espera que sea otro ser humano el que le salve, acusando a quienes le rodean de su propia abulia” (ibid: 129) y descubrirá que lo que aborrece de España está también dentro de sí mismo

y lo descubre por su conducta con Mariblanca “El carácter visceral de la existencia que se lleva en España conduce a los españoles a la apatía o a la violencia anclándoles en la repetición de comportamientos que ruedan sobre sí mismos y que nunca parecen ser superados” (Sánchez García, 2008: 130) la esencia de lo español es algo muy negativo, fatalidad, imposibilidad de ser libre si es español, integrado de amor y de odio.

En una escena erótica y blasfema, Pedro de Vergara y María se lavan recíprocamente los pies. “Tomó uno de tus pies y comenzó a secarlo con sus cabellos escurridizos. La operación resultaba algo forzada, pero lo importante era el gesto, que repitió en el otro pie mientras tú te sentías un Mesías de feria y ella una disciplinada Magdalena” (Gabriel y Galán, 1986: 37).

Este intertexto es a la vez una deconstrucción y reconstrucción porque se reproduce la escena de Jesús y Magdalena en Pedro y Mariblanca. También una parodia.

Pero María será humillada por Pedro de Vergara. La sugestión de la libertad e igualdad solo fue un espejismo. Pedro de Vergara es un hombre sin escrúpulos a quien le falta el honor: es mantenido por su mujer, se abandona a los sobresaltos de los humores de Isabel, aprovecha las circunstancias en beneficio de su propia causa, utilizando a María.

Cuando la actriz Pepa Montserrat intenta comprometerle en el bando de los patriotas entabla una relación con ella en la misma casa donde le espera María. “Hiciste pasar a la Monserrat directamente al dormitorio. Tu preocupación era ahora Mariblanca, que a pesar de lo avanzado de la noche estaría seguramente esperándote. En el salón se encontraba, en efecto, ofreciendo un insólito espectáculo” (Gabriel y Galán, 1986: 137). Pedro de Vergara es presentado como una persona sin escrúpulos que aprovecha de las situaciones en las que se encuentra. Y además, comienza a despreciar a María cuando se entera de que Rahel Levín no es más que una ilusión, una invención de su compañero Don Francisco. Por eso Mariblanca decide vengarse.

Pedro ha lavado los pies a María, como Jesús hizo con Judas. Pedro ha lavado también los pies de una criada engañada. Se vengará de él denunciándolo como traidor. María despierta de su ensueño y comprende que no ha sido más que un objeto, y que no es más que una criada. Esta desilusión convierte a María en el Judas que entrega a su amo al populacho.

Lo mismo ocurre con Maríanín, despedido del servicio de Monteyermo con una bolsa de monedas, arrojado a un Madrid hostil que desconoce, y le llena de inseguridad:

En el colmo del arrebató hizo llamar a Maríanín al dormitorio, estando nosotros dos en el lecho. El pobre muchacho apareció asustado, tembloroso. Allí lo tuvo de pie, en posición de cruel castigo, mientras me exigía que eligiera entre los dos. Maríanín se echó a llorar, con lo hombre que era, y la escena cobró un tono deprimente porque yo tampoco pude reprimir las lágrimas. Me levanté de la cama y salí con él al pasillo. Con palabras entrecortadas y el corazón deshecho le despedí de mi servicio. Le rogué que se quedara en Madrid, puesto que no podía acompañarnos. Quizás el futuro nos sería más favorable a ambos. El pobre muchacho dijo que lo comprendía, pero se mostraba inconsolable. Le recompensé generosamente sin atreverme a mirarle a los ojos (Gabriel y Galán, 1986: 228).

Al igual que Pedro de Vergara, el marqués de Monteyermo ha abusado de los débiles, ha atropellado a una clase inferior. Su progresismo es cuando menos curioso, por la falta de respeto al pueblo. Además, la paradoja es que quien parecía “bobo” resulta no serlo. La criada María había sido descrita como una mujer ignorante, muda, y ahora demuestra su verdadero rostro, porque no sólo habla (cosa que sorprende a Pedro), sino que también sabe leer, y tomar medidas para entregarlo por traidor.

Pedro de Vergara, apaleado por los patriotas, termina en el mismo sitio donde estaba el perro, y abandonado como él, porque nadie lo conoce. La novela se cierra en un círculo, y revela que la primera imagen era un símbolo, el del “perro traidor”. Nadie se ocupa del cuerpo. Isabel está fuera de Madrid, su tío José Victoriano, ha sido apresado por los franceses. El cuerpo es abandonado en el mismo rincón que el cuerpo del perro al comienzo del relato. Muestra la estructura circular de la novela ya que termina con la misma escena del principio.

#### *4.6) Los personajes colectivos. El pueblo indomable*

José Bonaparte entra en Madrid ante la indiferencia completa del pueblo. Los dignatarios que le juraron fidelidad en Bayona se esconden por miedo a la indignación de los madrileños. La clase intelectual ignora a su pueblo y el pueblo poco familiarizado con la ciudadanía carece del respeto y confianza de la clase intelectual. El narrador se queja de la incultura de sus compatriotas. Monteyermo pinta al pueblo madrileño como salvaje, retrógrado, inmovilista, atrasado incívico como se manifiesta en algunas experiencias de Vergara en una especie de anticipo de lo que será el desenlace del relato. Desde un baldón le arrojan agua sucia, un

mozo lo ensucia con polvo de yeso al doblar la esquina de una calle, unos mendigos lo agreden y le desgarran la ropa<sup>183</sup>:

No te golpeaban, se diría que sus intenciones eran desgarrarte por completo las ropas, rozarse con tu piel infestándote hasta convertirte en un andrajoso como ellos. No hablaban, sólo lanzaban agudos ayes roncós, animalizados, como cerdos en una cochiguera indigente. Resultaba imposible desprenderse de aquella masa informe, cuando no eran unas manos eran otras las que se asían como garfios a la camisa, a tu cintura. Llegaron a agarrarte entre dos del cuello queriendo tumbarte en el suelo, lo que hubiese sido tu perdición (Gabriel y Galán, 1986: 198).

Pedro de Vergara también cree que el pueblo se equivoca en su afán de luchar con los mensajeros del progreso, pero su débil carácter le impide manifestar sus opiniones, y no hace más que meditar sobre la influencia que los clérigos tienen en la resistencia popular. Este pueblo que sabe soportar la carestía, el clima infame, no está dispuesto a someterse a las leyes de un rey intruso. Si el pueblo quisiera colaborar con Bonaparte podría acabar con todas esas prácticas primitivas. Pero en Andalucía los rebeldes obtienen sus primeras victorias para impedir la entrada del progreso. Pedro describe con desdén la desorganización en Madrid, la anarquía en las calles y en las casas. Refleja esta anarquía el vacío de poder. Los reyes han abdicado y permanecen en Francia mientras Fernando VII es retenido por fuerza en Valençay.

En *El Bobo ilustrado*, el símbolo de la resistencia del pueblo se ve en la representación del clero, que es quien le anima a la resistencia, al rechazo de las nuevas ideas, porque trata de preservar sus derechos. El liberalismo permitiría cuestionar muchas de las prácticas morales y parece contradecir frontalmente lo enseñado por la fe:

Lo que se te venía a la cabeza era lo insólito de la nación española: no obstante la lucha encarnizada en la que se hallaba comprometida, no se veía aparecer en su seno

183

“Esta basura se vertía por las ventanas con simplemente decir ¡agua va! (...). Tal diluvio de mierda y cosas semejantes, además de ser una afrenta al buen gusto y un escándalo para cualquier país civilizado, tenía consecuencias muy dañosas para la higiene y la salud de los ciudadanos. Pero era inútil luchar contra ese hábito perverso (...). Así es que el aire de Madrid era excelente, pero no ha podido protegerte de la andanada de un Ilustrísimo Servicio que ha estado a punto de estamparse sobre tu cabeza sin que nadie se molestara en avisar. Degradante espectáculo a las cuatro de la tarde, y por colmo la tórrida pestilencia te ha venido acompañado como un animal leproso hasta la botica de don Julián (...). ...pero aún estabas ensartándole la filípica cuando el mozo, blandiendo la vara sobre los lomos de los pollinos, formó una densísima nube de yeso y desapareció con la recua, dejándote envuelto en polvo blanco como un payaso, y entregado a un violento ataque de tos (...). Mientras atravesabas un callejón sin nombre, un grupo de mendigos se arremolinó a tu alrededor” (Gabriel y Galán, 1986: 65, 195, 198).

hombre alguno de talento superior, cuando la Revolución Francesa había producido tan elevado número en todos los campos. Quizás cabía atribuir esa sequía a la influencia del clero, siempre demasiado poderoso como para permitir un sistema de educación más liberal... (Gabriel y Galán, 1986: 69).

La religión supone el freno de la educación liberal. Sus figuras son el cura periodista del periódico clandestino “El Correo del Otro Mundo” cuyo objetivo es animar a la gente a la resistencia con versos y anécdotas contra José Bonaparte. Y este periodista es el que reprocha a Pedro su falta de compromiso. Por su parte, Pedro ve en el cura la imagen retrógrada de la España anticuada y lo retrata de modo repulsivo y esperpéntico: “El canónigo *papudo* y algo maloliente te llevó hacia un rincón como si quisiera confesarte (...) El canónigo se secaba el sudor del cuello con un pañuelo sucio y agujereado” (Gabriel y Galán, 1986: 108, 109).

Como intelectual progresista, Pedro de Vergara no puede admitir la predicación del clero, no fundada, según él, en la razón sino en los argumentos bíblicos que utilizan en provecho propio. En la novela, la fe y la libertad aparecen como antitéticas. La fe significa la aceptación de Dios sin ningún cuestionamiento. La razón lleva de continuo a la crítica, y la comprensión del porqué. El siglo de las Luces ha venido a librar al hombre de la superstición y explicar las cosas a la luz de la razón:

¿Qué sería de su fortuna y de ti mismo si no se ponía de su parte? Se negaba a entender que tú trabajabas en un periódico que había apostado por el progreso y que en la situación conflictiva presente trataba de no dejarse arrastrar por la vorágine, (Gabriel y Galán, 1986: 30, 31).

#### 4.7) *Los bobos ilustrados*

La expresión “bobo ilustrado”<sup>184</sup> es una locución que ya emplea Galdós en el episodio nacional *La revolución de julio*, en boca del suegro del protagonista, José García Fajardo, director de la aseguradora “La previsora”.

184

Delfin Carbonell Basset en su *Diccionario panhispánico de refranes: de autoridades e ideológico*, Herder, 2002 95-96 explica así el refrán “Entre bobos anda el juego”, entre (pillós, cutres, vivos) Se aplica irónicamente a los listos y astutos que llevan algo turbio entre mano. Fue empleada en España entre 1500-1700 con este significado. Primero en 1638 por Francisco Rojas Zorrilla “Pues tened cuenta: ¡Entre bobos anda el juego! Pedro, entrad.”, luego en 1657 por Baltasar Gracián en *El Criticon* “Y aun por eso viene diciendo aquel otro: Sí, sí, entre bobos anda el juego”. Quiere esto decir que hay listos que se hacen pasar por cultos. Pero también como documenta el Diccionario de Autoridades de la Real Academia, bobos que pretenden ser tomados por cultos, como muestra el término “bobiculto” para quien afecta parecer discreto.



Hablando de su suegro el protagonista afirma “A mi suegro, Director de la *Previsora*, por mal nombre *El bobo ilustrado*, le darás expresiones”<sup>185</sup>. Quiere decir, como confirma en su diccionario de modismos Delfín Carbonell (2002) que el personaje presume de discreto y culto siendo todo lo contrario, infeliz y torpe. Este modismo se emplea en los dos sentidos haciendo un cruce de significación “bobo ilustrado” y “bobo” sin otra calificación pero que irónicamente designa al avisado, listo y astuto.

Según dice Leo Hoek<sup>186</sup> el título de una obra es una función predicativa, que dirige el lector hacia una “pre-información” y lo incita al conocimiento de lo sugerido en el título por la lectura del texto (co-texto). El conjunto del relato ayuda a establecer la relación entre el texto y el título. El título es una bandera hacia la cual nos dirigimos<sup>187</sup>. El objeto texto es explicar el título. Leo Hoek afirma “Le titre dirige la lecture du cotexte, le cotexte détermine le sens du titre”<sup>188</sup>, el resumen de un texto. *El bobo ilustrado* es una enunciación incompleta, elíptica, ambigua que intentaremos completar con la lectura del texto. En efecto con sólo el título, el lector es incapaz de entender el relato sin haberlo leído todo<sup>189</sup>.

En esta novela, el título expone un oxímoron, una contradicción muy significativa que totaliza la conducta del protagonista, “bobo” e “ilustrado”, absolutamente contrarios que designan, de modo irónico, a Pedro Vergara, catedrático “ilustrado”, pero “bobo” por su forma de ser, pensar y reaccionar. Es “bobo”, según la visión del marqués de Monteyermo, por no haber sabido tomar

---

<sup>185</sup> Benito Pérez Galdós, *La revolución de julio*, Madrid, Alianza Editorial, 2008: 67.

<sup>186</sup> Leo Hoek, *La marque du titre*, Paris, Mouton, 1981.

<sup>187</sup> “Le titre est une fonction prédictive, indépendamment de la catégorie morphologique des termes assurant cette fonction”. (El título es una función predicativa, independientemente de la categoría de los términos asegurando esta función). Leo Hoek, 1981: 150.

<sup>188</sup> El título dirige la lectura del cotexto, el cotexto determina el significado del título.

<sup>189</sup> Es sinecdótico por ser una parte de un todo, es decir del texto. Así lo explica Leo Hoeck: « Ellipse et ambiguïté sont des phénomènes parallèles. L’une opère au niveau syntaxique et l’autre au niveau sémantique. Le phénomène correspondant au niveau pragmatique est l’intérêt éveillé auprès du lecteur. Ces phénomènes se manifestent respectivement par la defectuosité du texte, par son obscurité et par la curiosité du lecteur. La lecture est un procédé par lequel le lecteur tente de remédier à ces inconvénients. De ce procédé il résulte au niveau sémantique, la clarté et au niveau pragmatique la connaissance ». (Elipsis y ambigüedad son dos fenómenos paralelos. Uno opera a nivel sintáxico y otro a nivel semántico. El fenómeno correspondiente a nivel pragmático es el interés suscitado acerca del lector. Estos fenómenos se manifiestan respectivamente por la defectuosidad del texto por su oscuridad y por la curiosidad del lector. La lectura es un procedimiento por el cual el lector intenta remediar a sus inconvenientes. De este procedimiento, resulta a nivel semántico, la claridad y a nivel pragmático el conocimiento). (Leo Hoeck, 1981: 134).

partido y haberse aprovechado la situación. Lo que le revela como bobo a los ojos de los demás es su actitud con su mujer, con los patriotas, con el marqués de Monteyermo.

Pero “Ilustrado” también si se le compara con la mayoría de sus conciudadanos, ignorantes y embrutecidos por su visión progresista y avanzada. El título de la novela expresa esta doble faceta. Su historia es la de la lucha entre la ignorancia y la oscuridad o el conservadurismo y la ilustración, la luz y el progreso.

Necio e inteligente a la vez, *El bobo ilustrado* es el calificativo o la designación que podría aplicarse no sólo a Pedro de Vergara sino también al marqués de Monteyermo y al mismísimo José Bonaparte. Son hombres ilustrados, intelectuales, pero no dejan de ser “bobos” como muestra la novela. Los tres personajes representan una postura política diferente, pero un carácter semejante, débil y falso. Los tres son personajes de dudosa moralidad y progresistas, como dice Vance R. Holloway (1999: 134).

Pedro de Vergara representa la figura del perfecto prototipo de un bobo, un hombre sin carácter que se deja manipular por los instintos. Curiosamente, como apunta Hollovay, resulta irónico que lo que le mueve (a él y a los otros personajes ilustrados) sea la libido y no la predicada racionalidad, en virtud de la cual despreciaba al pueblo fanático y religioso (Vance Holloway, 1999: 134).

Pedro quiere complacer a todos a la vez sin tener que elegir entre los dos bandos para cumplir con las misiones que se le pide. Su historia es la de un hombre “arrollado por las circunstancias, se debate, con dolorosa conciencia, entre la voluntad y el miedo”<sup>190</sup>. Es un intelectual, deseoso de acoger las nuevas ideas, indiferente a todo lo que ocurre. Por eso tomará a broma los presagios de su mujer de salir de Madrid. Se aferrará a su mediocre trabajo en la *Gazeta* en su deseo es permanecer neutral y cumplir con su trabajo en la *Gazeta*. Defenderá de vez en cuando al rey José Bonaparte, diferenciando su conducta de la del ejército francés. Pero después, colaborará con la conspiración de los patriotas para atentar contra el rey y acabará delatándolos. Por su falta de voluntad ni siquiera será capaz de poner en marcha su proyecto idealista de la regeneración y del progreso. Incapaz de ayudarse a sí mismo, Pedro se ha dejado llevar por la corriente. Toda esta conducta le convierte en la incómoda personificación del traidor de la nación, de la patria a ojos de los patriotas es decir, los nacionalistas, fanáticos e intransigentes. Su falsa apariencia de bobo, su incapacidad para decidir, su sumisión en casa, sus fantasmas sexuales y su incapacidad para ganar dinero con

---

<sup>190</sup> Gonzalo Hidalgo Bayal, *Equidistancias*, Badajoz, Del Oeste Ediciones, 1997: 59.

la pluma le convierten a los ojos de su mujer, a los ojos de Monteyermo y a los ojos de los patriotas en un fracasado, en una persona sin importancia, pero que constituye un obstáculo para un bando como para el otro:

La confianza había desaparecido, convertida ya casi en un vestigio de otro siglo. Todo el mundo empezaba a saberse vulnerable, el miedo mantenía aún canales ocultos, armas secretas. Muchos no podían descansar ni cerrar los ojos al abandono. Un francés había escrito: “El miedo, esa vergonzosa enfermedad de los españoles del tiempo, comprime a los hombres de todas clases, y no hay razonamiento que les cure de él”. El miedo transforma a los madrileños en patriotas, en prófugas, en delatores, en tráfugas, en matones, en serviles, en héroes, en vengativos o en cualquier otro grado de la confusa escala de los valores. Las buenas noticias eran creídas en exceso; las malas, puestas en duda por sistema (Gabriel y Galán, 1986: 55, 56).

En palabras de Jacques Soubeyroux:

Toda sociedad enajenada supone individuos marginales como Pedro de Vergara, incapaces, por sus contradicciones singulares, de integrarse en la sociedad, o de resolver el conflicto entre pensamiento y acción. En su trayectoria vital lo vemos afirmarse como la conciencia de su tiempo, asumiendo la enajenación propia y la ajena. Esta exigencia de la humanidad le llevaría, acusado de traidor y afrancesado, a convertirse en víctima del populacho madrileño. La visión de la contradictoria personalidad pública y privada de Pedro de Vergara, así como su falta de autoestima, invitan a la reflexión y la compasión ante un personaje que fue condenado por haber tratado de darle un sentido ético a su persona y a su época<sup>191</sup>.

Por su parte, Monteyermo considera a Pedro idealista y poco práctico. Alimenta ilusiones desproporcionadas, lo que quiere decir, en su lenguaje, que es simplemente cobarde, ingenuo, iluso y holgazán. Pero en realidad, con una prodigiosa adivinación psicológica y el del marqués de Monteyermo penetra en la mente de ese hombre fundamentalmente sumiso hasta el punto de identificarse con el protagonista Pedro de Vergara y convertirse en la misma voz de su conciencia. Se ve reflejado a sí mismo en el cadáver de Pedro, abandonado como un perro al final de la novela. El pensamiento de Pedro de Vergara y el marqués de Monteyermo sólo se diferencia en el modo de expresarlo. En efecto, el marqués de Monteyermo ve su vida a través de la de Pedro. Pedro tiene mucho que ver con Monteyermo, y no sólo en su carácter. Monteyermo y Pedro de Vergara son víctimas de un matrimonio desigual y equivocado. Aunque Pedro de Vergara y su mujer pertenecen a una misma clase social, son dos personajes separados por su carácter, su educación, su mentalidad y su respectiva posición económica. Como Pedro, Monteyermo ha sido sometido por su mujer.

<sup>191</sup>

Jacques Soubeyroux, *La biographie dans le monde hispanique: (XVI-XXe siècles)*, Saint Étienne, Publications de l'Université de Saint Étienne, 2000: 87).

Todos los reproches que a lo largo del monólogo componen la novela, aspiran a justificar su propia actitud, su compromiso con el rey. Monteyermo reprocha al muerto no haberse comprometido o no haber elegido un bando.

Como Pedro, tampoco Monteyermo supo elegir. Monteyermo va al exilio, ha sido cornudo por la patria y no alcanza el objetivo final. Ha apreciado a José Bonaparte y le ha apenado la situación que padece tanto de parte del pueblo como de parte de los franceses, porque el rey Bonaparte quiere hacerse español, ganarse a su pueblo, poder reinar. Pero el marqués de Monteyermo no está de acuerdo con los procedimientos de Napoleón<sup>192</sup> ni con su desmedida ambición ni con su conducta devastadora.

Al poner el drama de Pedro de Vergara en boca de Monteyermo absolutamente incapaz de comprenderlo (el hecho de no elegir un bando), se plantea el problema del liberalismo por el que las dos Españas acaban matándose: el problema de la libertad a escoger o no en el plano humano y real de la sociedad española de su tiempo.

Situado el punto de vista al nivel personal e íntimo de la vida cotidiana, este enfoque próximo ha permitido que ese hombre sumiso a su mujer ponga en evidencia, con tanta incomprensión como acritud, los defectos y flaquezas que aquejaban al hombre mezquino y soñador que acaba de fallecer.

A pesar del propósito deliberado de presentar a Monteyermo como la encarnación del afrancesado sumiso y obediente, lo cierto es que al cederle la palabra para que ofrezca su versión de los hechos, el lector se deja ganar insensiblemente por la humanidad de su sacrificio. En efecto, el argumento primero de la novela es plantear el problema del intelectual puro, acosado por la incomprensión y la mediocridad. Sin embargo, la confesión involuntaria del marqués de Monteyermo terminará acaparando progresivamente la atención del lector. Sus problemas se transforman así en uno de los temas principales del

---

<sup>192</sup>

“El movimiento se inició el lunes primero de agosto, a las seis de la mañana, con orden de acampar en San Agustín, a seis leguas de Champ Martín. Mandaba la vanguardia el mariscal Moncey, la retaguardia el general Gronchy, y el rey iba en el centro. El desorden se había convertido en norma, la disciplina desaparecía de hora en hora, las voces de los generales dejaron de inspirar temor o respeto. En San Agustín asistimos a un pillaje completo. Muchas casas fueron incendiadas y más de dos mil corderos degollados. Los soldados pasaron la noche merodeando las casas que aún quedaban en pie, librándose a todos los excesos. La licencia había llegado a tal punto que, en nuestro propio campo, se robaban animales hasta en las caballerizas del rey, llevándose incluso sus equipajes. La irritación de los militares franceses era justificada por sus jefes en el hecho cierto de sus camaradas asesinados. En verdad los soldados que, por cualquier razón, se despistaban de las filas o quedaban rezagados, caían liquidados sin piedad por campesinos o por bandoleros al acecho” (Gabriel y Galán, 1986: 230-231).

relato. Mientras Monteyermo aparece como un chivo expiatorio, Pedro de Vergara es visto como el intelectual mediocre y poco comprometido.

En la reseña de la novela, Juan Francisco Fuentes destacará la atmósfera naturalista que envuelve este relato: Monteyermo, la máxima expresión de la crisis del Antiguo Régimen que conjuga el tibio compromiso con su estamento con la apertura hacia el régimen que va a venir. Pedro de Vergara es, por el contrario, el ejemplo de funcionario godoísta “formación ilustrada, espíritu aburguesado, adhesión al poder establecido, es un hombre abocado al colaboracionismo, como lo fueron todos los de su especie” (Juan Francisco Fuentes, 1988: 143).

La contraposición de ambos simboliza también el conflicto entre Francia y España. Este problema cobra un especial relieve y trascendencia en cuanto se percibe a través de los ojos del marqués de Monteyermo, ofreciendo una dimensión profundamente real y humana a este choque de mentalidades, ideas y creencias. De ahí, sin duda la ininterrumpida sucesión de quejas y reproches que Monteyermo dirige al difunto Pedro para justificar su propia actitud de haber estado en los dos bandos. El marqués de Monteyermo tenía reuniones secretas para el futuro de España a espaldas del rey José Bonaparte:

Pudiste apreciar un rostro extenuado. Era un hombre de agradable presencia, noblemente vestido, acostumbrado sin duda alguna a dar órdenes, lo que te resultó natural, estando tú como estabas acostumbrado a recibirlas. Una presunción de integridad se desprendía de su persona. (...)

-Ellos entenderán mi postura-añadió, como hablándose a sí mismo- y los móviles que la inspiran. (...)

Inmediatamente sentiste la absurda precipitación de semejante frase, pero al fin qué importaba si así contentabas al misterioso y encopetado personaje que daba los últimos toques a su atuendo, mientras a su lado un joven sirviente satisfacía las más mínimas solicitudes (Gabriel y Galán, 1986: 91).

El marqués obra en la clandestinidad para el bien del país. Su rememoración pone de relieve los defectos y flaquezas de Pedro, los que le han llevado al adulterio, su incapacidad para ganar dinero, su disparatado y utópico ilusionismo, su absoluta carencia de sentido práctico y su adusta sequedad sentimental, totalmente falta de ternura y de cariño. Por ejemplo, Pedro no encuentra palabras para despedirse de su propio hijo y de su mujer cuando se van de Madrid. Pedro de Vergara, un hombre insignificante a los ojos de todos es un peligro por ser incapaz de afirmar en qué campo está. No puede ser comprendido

por sus compatriotas ni por los franceses, hecho que le costará la vida cuando el pueblo decida tomarse la justicia por su mano. En esta situación de caos, Pedro de Vergara no tendrá opción de explicarse y morirá escuchando la palabra que pronuncia su criada: “traidor”.

El tercer “bobo ilustrado” puede ser también el rey fracasado. Como subraya Luis Alberto de Cuenca, la figura de José Bonaparte se ajusta bastante a esta impresión, especialmente si tenemos en cuenta la dominación que ejerció sobre él Napoleón y la insumisión de sus generales, que le impide poner en marcha sus numerosos proyectos para Madrid. En este ambiente de revuelta, cuando Fernando el Deseado felicita a Napoleón por la represión al pueblo español el Dos de mayo en Madrid, lo que muchos españoles olvidan a su regreso, José no deja del ser “El Intruso” mientras Fernando continúa siendo “El Deseado”. De manera que esta novela colabora también en la restauración de la figura de Bonaparte. “Esos tres coches eran todo lo que quedaba de los sesenta que entraron con su Majestad en España, y sólo ellos se pusieron en marcha.” (Gabriel y Galán, 1986: 48).

Su seguridad parece amenazada por el ejército francés que se supone les protege. Aportamos a continuación el paralelo de los pasajes que describen la misma acción en la novela de Gabriel y Galán y en la de Vallejo-Nágera:

Acabada la extraña colación, salí de la estancia y, al atravesar un patio, vi unas grandes sacas de dinero en un rincón. Sin duda contenían casi una fortuna. (...) Me fui a buscar a Deslandes, encargado de la caja del Rey, para hablarle de las sacas y preguntarle qué pensaba hacer. “Dejarlas donde están”, fue su sorprendente respuesta.

Aquello me resultó increíble, prueba evidente del latrocinio generalizado que se había producido y del caos reinante entre aquellas tropas en retirada que estaban ofreciendo un espectáculo vergonzoso, más parecido al de una huida desbandada que al repliegue estratégico del primer ejército del mundo. (...) En San Agustín asistimos a un pillaje completo. Muchas casas fueron incendiadas y más de dos mil corderos degollados. Los soldados pasaron la noche merodeando las casas que aún quedaban en pie, librándose a todos los excesos. La licencia había llegado a tal punto que, en nuestro propio campo, se robaban animales hasta en las caballerizas del Rey, llevándose incluso sus equipajes (Gabriel y Galán, 1986: 230).

\* \* \* \* \*

-Perdón, Majestad, me atrevo a insistir en la urgencia de vuestra partida.

-¿Qué ocurre?

La retaguardia se ha contagiado de la indisciplina general y comete actos vandálicos. Incendian las casas de Chamartín, han desvalijado el furgón que lleva los documentos secretos del embajador La Forest, y sólo la presencia de la escolta real les ha impedido apoderarse de los de Vuestra Majestad. (...).

Nadie obedece órdenes, Majestad, los oficiales han negado incluso un carro para vuestra plata que estaba en el jardín. He tenido que vaciar uno de vuestros coches que llevaba elementos menos valiosos para salvarla (Vallejo-Nájera, 1987: 233-234).

La salida del rey de Madrid se produce, en los textos de ambos escritores, con el mismo desorden. Y algunos detalles coinciden en las dos novelas: la huida en la madrugada, idéntica preocupación y miedo en el grupo que sale de Madrid, la colación que se paran a tomar los prófugos en mitad de toda la tragedia. La historia de las dos novelas termina en las afueras de Madrid donde el ejército francés se dedica a saquear y quemar los pueblos a su paso. El marqués de Monteyermo queda sorprendido por el abandono de unos sacos de dinero y por el caos reinante. Como recordaba Hayden White (2003: 113), los mismos acontecimientos se cuentan de distintas maneras dependiendo del mensaje que se quiera transmitir. En estos párrafos, hemos puesto dos ejemplos de la misma escena para ver el sentido en cada novela. Si José Bonaparte parece tranquilo, con todo lo que ocurre en su entorno, no deja de seguir los consejos de Deslandes al tratarse de su seguridad. En cuanto a Monteyermo, está sufriendo por la desastrosa situación y por su incapacidad de frenar tantos actos salvajes, por la indiferencia ante desorden y pillaje: el dinero abandonado, el robo en las caballerizas reales y el pillaje de los pueblos. Aunque Monteyermo es un afrancesado no puede ignorar a su país hasta ese punto. Desea lo mejor para España. Y cuando ve todas estas destrucciones no puede sino sufrir. El marqués se muestra inconsolable frente a la indiferencia del rey que se encoge de hombros. La perspectiva cambia de un narrador a otro aunque en las novelas de Vallejo-Nájera se asegure que el rey está afligido (1987: 236, 237) al ver las atrocidades de la tropa y hasta se queja del olor a sangre en su uniforme:

Entre Madrid y Buitrago la insubordinación superó los grados de los días anteriores. En esa marcha fue saqueado el furgón que transportaba la soberbia vajilla de Su Majestad que, aunque me esté mal decirlo, había sido tomada del palacio real. Por su parte, un general para mí desconocido, tras apoderarse de seis mulas regias, ordenó a un escuadrón que cargara contra la guardia que intentaba recuperarlas. También fue saqueado el furgón del embajador de Francia, que contenía magníficas botellas de vino de Burdeos e importantes documentos de Estado. Cuando el alto oficial se acercó a recriminar a los saqueadores, éstos respondieron con sorna que no habían tocado ni un papel y que si se apoderaron inocentemente del vino de Burdeos fue porque se morían de sed. Y aún le dijeron que, como el vino era excelente, le invitaban a compartirlo con ellos. El oficial aceptó. En Buitrago no pude contenerme más y aprovechando una parada de descanso me acerqué al Rey y le comuniqué que, si no se encontraba un medio para restablecer la disciplina, pronto no le quedaría ni un solo caballo ni una mula. Su majestad se encogió de hombros, dando a entender que era preciso resignarse a aquel estado de cosas, habida cuenta de las penalidades por las que estaban atravesando las tropas (Gabriel y Galán, 1986: 2).

Pero lo cierto, es que sus hechos muestran que sólo se ocupa en satisfacer sus instintos más primarios, su afición a las mujeres, sobre todo, y se muestra claramente incompetente para gobernar (Holloway, 1999: 132). En medio del caos que describe Monteyermo al rey no le importa en ese momento más que cumplir con la hora de la comida:

El Rey gozaba en aquellos momentos de un excelente humor. “No abráis a nadie, aun cuando Dios Padre viniese a nuestra puerta no lo abriríamos. Comamos tranquilamente, estoy muerto de hambre y, por muy rey que sea, me ha sido imposible conseguir siquiera un pedazo de pan o un vaso de vino desde que llegamos a Champ Martín (Gabriel y Galán, 1986: 230).

El autor hace una analogía entre el cadáver del perro y Pedro de Vergara. El “perro”, explica Chevalier, tiene una significación mítica en muchas culturas<sup>193</sup>:

La première fonction mythique du chien, universellement attestée, est celle de psychopompe, guide de l’homme dans la nuit de la mort, après avoir été son compagnon dans le jour de la vie.

Mais le chien auquel l’invisible est si familier ne se contente pas de guider les morts. Il sert d’intercesseur entre ce monde et l’autre, de truchement aux vivants pour interroger les morts et les divinités souterraines de leur pays.

Certains aspects de la symbolique du chien que nous venons de décrire, héros, civilisateur, ancêtre mythique, symbole de puissance sexuelle et donc de pérennité, séducteur incontinents débordent de vitalité comme la nature à son renouveau, au fruit d’une liaison interdite, font apparaître le chien comme la face diurne d’un symbole, mais selon la face nocturne, le chien dans l’islam est le symbole de l’avidité, la gloutonnerie, il est considéré comme impur

L’aboiement des chiens près d’une maison est un présage de mort (Jean Chevalier, Alain Gheerbant, 1997 : 239, 243)<sup>194</sup>.

---

<sup>193</sup> A este efecto es interesante el trabajo del profesor Manuel Pedrosa sobre el perro en busca de su amo en *Bestiario: antropología y simbolismo animal*, Madrid, Medusa, 2002. P. 38-39.

<sup>194</sup> La primera función mítica del perro, universalmente atestado es la de la « psicopompa », guía del hombre en la muerte, después de haber sido su compañero la vida.

Sin embargo, el perro al que el invisible está familiarizado, no se contenta sólo con guiar a los muertos. Sirve de intercesor entre este mundo y el otro, por mediación a los vivos para interrogar a los muertos y a las divinidades subterráneas de su país.

Ciertos aspectos de la simbólica del perro que acabamos de describir, héroes, civilizador, ancestro mítico, símbolo del poder sexual y pues de perennidad, seductor incontinente, desbordan de



Por eso, el hecho de que la novela comience con el cadáver del perro en la plaza de Mostense, cerca de la casa del protagonista, tiene significación. El cadáver pudriendo despierta un olor insoportable que obliga los transeúntes a taparse la nariz. Es también un presagio. Si el perro es, en la simbología mítica, un intermedio entre la vida y el más allá, su cadáver en el plano del relato alcanza múltiple significación. Acentúa la idea de la muerte y el presagio de una desgracia. Además como sabemos ya, el protagonista vive unas aventuras que reflejan efectivamente esa fuerza sexual y seductora del perro mítico aunque el narrador no insista en el lado seductor de Pedro; pero sí vemos que consigue captar la atención de María la criada quien se entrega totalmente a su amo.

Al final de la novela, Pedro de Vergara termina en el mismo sitio donde estaba el perro, muerto a causa de la paliza recibida de los patriotas. Igual que el perro, Pedro es abandonado porque nadie lo conoce.

Esta escena nos lleva al principio de la novela para mostrar la estructura circular de la obra. Terminamos con la misma escena aunque pasamos del perro al ser humano, de modo que, Pedro se convierte además en un traidor a los ojos del mundo.

---

vitalidad como la naturaleza, a su renacer, al fruto de una relación prohibida, presentan al perro como la figura nocturna, el perro en el islam es el símbolo de la avaricia, la glotonería es considerada como impuro. El ladrido del perro cerca de una casa es un presagio de muerte.

## CAPÍTULO III

### *Análisis de novelas históricas postmodernas sobre el tema de la Guerra de la Independencia: desde 1990 al II Centenario.*

#### 1. Luciano Egido, *El cuarzo rojo de Salamanca* (1993)

##### 1.1) *El autor y su obra*

Luciano Egido nació en Salamanca en 1928. Estudió en la universidad de dicha ciudad en la Facultad de Filosofía y Letras y defendió su Tesis Doctoral sobre Baltasar Gracián. Ejerció como profesor adjunto en la universidad donde había sido alumno durante varios años, pasando después a trabajar como periodista en el diario “Pueblo” y en Televisión Española. Ha cultivado extensamente el ensayo y el periodismo literario con obras como *Salamanca la metáfora de Unamuno*, 1983, y ha editado *La cueva de Salamanca* 1994.

Novelista tardío, escribió su primera novela con más de sesenta años (Martínez Cachero, 1986: 550-553) o de tomar en cuenta lo que aporta Mar Langa Pizarro, publicó tardíamente una novela que ya había escrito años atrás, *El cuarzo rojo de Salamanca*, editada en 1993 por la editorial Tusquets de la que Lázaro Carreter comentaría en su reseña: “Como síntesis telegráfica, una novela subyugante, o mucho me equivoco o va a ser recordada. Como toda gran obra primera, se ha constituido en un muro ante el autor para su segunda salida”<sup>195</sup>.

Cinco novelas suceden a este debut: *El corazón inmóvil*, (por el que recibe el Premio Nacional de la Crítica) en 1995, que se desarrolla en el seno de una comunidad religiosa (quizá eco de “Extramuros” y de “El nombre de la rosa”) *La fatiga del sol* (1996) sobre las memorias familiares prendidas en una casona que un hombre construye según el proyecto frustrado de un tío suyo, indio, vuelto a sus orígenes. La casa es invadida por los espíritus de sus antepasados. *El amor, la inocencia y otros excesos* (1999) es una historia policíaca, y *La piel del tiempo*, publicada en 2003, por la que Egido consiguió el Premio de la Crítica de Castilla y León es otra novela que rinde tributo a sus autores favoritos, Borges, Cortázar, Poe, García Márquez. La historia de esta novela se centra también en un linaje

<sup>195</sup>

Lázaro Carreter, Diario ABC, *El Cultural*, Reseña con motivo de la publicación del *Cuarzo rojo de Salamanca*, 9-4- 1993: 9.

familiar, reconstruido hasta los siglos del Medioevo, y se sirve de los recursos usuales en este tipo de decorado, como la técnica del “manuscrito encontrado”. Así mismo refleja la huella del realismo mágico latinoamericano.

Sigue a este relato el volumen *Cuentos del lejano oeste* (2003) sobre tradiciones y escenarios del poniente salmantino, en el Picón de Hinojosa de Duero. En 2004, Luciano Egido publica *Veinticinco historias de amor (y algunas más)* y recibe el Premio Miguel Delibes Castilla y León de las Letras.

Su última obra publicada, hasta el momento, es la novela titulada *Los túneles del paraíso* (2009), novela coral en la cual narra la construcción del ferrocarril entre Salamanca y Portugal, en el último tercio del siglo XIX, un relato sobre personajes perdedores: la brigada de obreros que trabajó inútilmente en el tendido de las vías férreas entre La Fregeneda, en Salamanca, con Barca d'Alba, al otro lado de la frontera con Portugal. Hay una predilección en su narrativa, como confiesa el propio autor por este tipo de protagonistas fracasados, perdedores (...) “no olvidemos que la vida humana está hecha para el fracaso. La muerte es el fracaso de todos los proyectos y los deseos”<sup>196</sup>.

En esta novela Egido incluyó la bibliografía utilizada para definir el marco histórico, como empieza a ser costumbre otra vez en los novelistas de este género, y el propio autor la ha calificado de híbrido entre la ficción y la crónica. Por esta novela recibió el II Premio de Novela Histórica de la Fundación Villalar (Ramos Ortega, 2009: 312).

Luciano Egido vive actualmente en Madrid y escribe para la revista política “La clave” dirigida por José Luis Balbín, donde tiene una columna fija.

La obra de Egido, variada y contrastante, poblada por personajes singulares, ofrece una vigorosa representación de los pasajes más cruciales de la Historia de España. En una entrevista concedida por el autor a César Coca, Luciano Egido declaró: “En todos mis libros hay historia porque mi concepto de la novela es ése: el hombre dentro de la historia. Así, la historia se convierte en un personaje más”. Y para abordar un asunto histórico, opina Egido, es necesario tomar cierta distancia temporal de los hechos. “La distancia respecto de los hechos me parece interesante para interpretarlos”<sup>197</sup>.

En octubre de 2006 tuvimos la oportunidad de entrevistar a este autor y nuestro encuentro con él fue decisivo para desvelar diversos aspectos de su

---

<sup>196</sup> César Coca, *Divergencias*, el correo.com. Entrevista con Luciano Egido.

<sup>197</sup> *Ibid.*

producción. Pues bien, si tomamos en cuenta la declaración del propio Egidio *El cuarzo rojo de Salamanca* no es una novela histórica sino una novela sobre la guerra, con la que quiso llamar la atención sobre el absurdo de una vida, el nihilismo en el que desemboca una sociedad al terminar la tragedia de una guerra por la aniquilación de los valores. La Guerra de la Independencia es un ejemplo más de la lucha encarnizada entre franceses e ingleses por hacer prevalecer sus intereses y no tanto por la ocupación o liberación del suelo español. En cierto modo, confesó el autor, una tensión que podría ofrecer el lejano recuerdo de la Guerra Fría.

El origen de este texto se sitúa en el boceto de un documental para Televisión Española que fue encargado al autor con motivo de la conmemoración del Dos de mayo. Quería contar cómo vivió Salamanca la ocupación primero de los franceses y después de los aliados. Y escogió esta área geográfica por razones biográficas (la ascendencia materna, su propia ciudad natal, el lugar de sus estudios universitarios y su trabajo) por tratarse también de una ciudad donde todavía eran patentes los conflictos ideológicos, la tensión social, y por tratarse de un enclave privilegiado tanto desde el punto de vista geográfico como espacio intercultural.

Además, se daba la circunstancia de que una editorial salmantina estaba interesada en la publicación de un texto sobre la invasión francesa en esa zona.

El proyecto nunca llegó a realizarse, pero años después, y tras la buena acogida de su primera novela, Luciano Egidio retomó aquel borrador para el que no había encontrado demasiadas fuentes documentales y en el que no tuvo más remedio que rellenar los huecos de la historia con su imaginación “sin traicionar la realidad histórica”. En este relato había tratado de guardar escrupulosamente la historicidad. “Todos los elementos históricos en la novela son reales. Para mí tiene que haber un equilibrio entre ficción e historia”, la conjugación entre Historia y Naturaleza, “La selección de estos elementos sirve para dar más credibilidad a la historicidad ya que son elementos reales en esta época. Se trata de encontrar los efectos novelísticos y el equilibrio entre ficción y realidad” (Entrevista, 2006).

Para la publicación de la novela fue decisiva la intervención de Javier Pradera, al que Egidio había conocido en su juventud, en los tiempos de clandestinidad política “La intervención de Javier Pradera fue decisiva y me evitó la conocida y frecuente odisea de los primeros manuscritos por las mesas de las editoriales”. (Entrevista, 2006).

Su propósito fue, precisamente, hacer una novela absolutamente diversa a los *Episodios Nacionales* de Galdós, en los que se planteaba la apología de la guerra y de los valores patrióticos. Como comentaba el crítico Miguel García Posada, en su reseña de la novela en 1993<sup>198</sup>, Luciano Egido dejó de lado el coraje español, el nacionalismo patriótico tan ensalzado por Pérez Galdós en su primera serie de los *Episodios Nacionales* y se centró en la descripción de los daños que una guerra deja tanto a los vencedores como a los vencidos. Lo que Luciano Egido quería conseguir en su novela era la representación del horror de la guerra, de su inutilidad, desacreditar, por tanto, la contienda. En palabras del propio autor: “la novela de Galdós era la exaltación de la nación, y presentaba la guerra como un medio para llegar a unos ideales (...). En cambio en *El cuarzo rojo de Salamanca* se desacredita la guerra, se muestra que con la guerra no se llega a ninguna parte. Es el desencanto. Se ve que al final, el hijo que estaba en contra del padre lo comprende y justifica su elección” (Entrevista, 2006).

En la visión de Luciano Egido, la Guerra de la Independencia no fue una guerra de libertad. Fue una guerra azuzada por la aristocracia y la iglesia, hostiles al progreso que pregonaba Napoleón porque sentían amenazados sus privilegios por las ideas de progreso. Esto implica decir que quienes impulsaron la guerra de liberación no querían la libertad, “Puede que haya habido libertad a nivel político o independencia en minúscula, pero a nivel personal se trata de la represión, de la falta de libertad” (Entrevista, 2006). Mejor sería decir que la guerra librada fue una guerra civil entre dos facciones; los franceses (liberales) y los ingleses (aristócratas) y que el poder alternativo de una o de otra, concluyó generalmente con el exterminio de los que les habían precedido:

(....) aquel enfrentamiento, que en muchos aspectos, ocultaba una más de las guerras civiles españolas, probablemente la primera o más importante, que dejaría tan dolorosas secuelas en la historia de la España moderna y contemporánea, a lo largo del siglo XIX y gran parte del XX<sup>199</sup>.

Lo mismo ocurrió con la Revolución Francesa, dice Egido, pregonada como revolución popular cuando solo perteneció a la burguesía. En todas las revoluciones el pueblo no es más que un chivo expiatorio. Una vez vencido el enemigo común se desveló en España la discordia, ya que los intereses de cada

---

<sup>198</sup> *Babelia*, el pais.com, 1993.

<sup>199</sup> Luciano Egido, *El País, Tribuna*, 8-5-2008. Entrevista durante la feria del libro de 2008 que coincidió con el segundo centenario de la Guerra de la Independencia con el título “¿De la independencia o de la libertad?”, Madrid, 2008.

grupo de los patriotas eran diferentes. Una vez vencidos los franceses con la ayuda de los ingleses, Fernando VII, regresó para restablecer el absolutismo:

No todo fue lucha entre franceses y españoles, “Hubo unos cuantos españoles, perseguidos y demonizados, que no veían en los franceses napoleónicos a sus enemigos naturales, sino a los representantes de una herencia valiosa de liberación y racionalidad, que venía directamente de la Revolución Francesa y propiciaba el cultivo de la libertad y la modernización del país “Eran los afrancesados, en los que otros grupos veían los liquidadores de los privilegios históricos.” (“El País”, *Tribuna*, 8-5-2008).

Aunque el título de la novela fue fortuito (en realidad el autor había previsto otro título que luego no fue aceptado por la editorial) sí expresa bien el deseo de mostrar la singularidad de los afrancesados en el contexto de una guerra, incivil: “En Salamanca, hay un cuarzo rojo y existe sólo en esta región” y Luciano Egido lo utilizó como símbolo porque este mineral es tan excepcional como lo fueron los afrancesados durante la Guerra de la Independencia. “De allí nace este simbolismo con los afrancesados que para mi eran únicos en su especie”. Personajes, que en la narrativa de Luciano Egido, resultan siempre singulares y extraños en sus decisiones y conductas (Entrevista, 2006).

No es exactamente esto lo que indican los historiadores. Según afirman Cayuela y Gallego, es cierto que las directrices religiosas animaron la resistencia, y también que fue incorporándose al pueblo la idea liberal, pero “Ni fue la religión el único cauce ideológico principal de la resistencia ni tampoco cundía el liberalismo como proceso mental clave entre los sectores populares dentro de los axiomas clásicos de *libertad, igualdad y fraternidad*”, (Cayuela y Gallego, 2008: 18). Lo que puede recogerse de las fuentes es que “más bien, pesaba la necesidad de subsistencia, la incomunicación, el localismo, la ausencia de alfabetización y el rechazo a la violencia de la invasión a raíz, por supuesto, de generar nueva violencia”, (ibid). Más que una guerra ideológica, la Guerra de la Independencia fue una guerra vital, “la masa popular se moviliza en el momento que la guerra toca sus bases de provisión mental y material”, (ibid). Entre tanto, hubo sectores que se mantuvieron al margen, aunque rechazaban la guerra, o que se acomodaron a los acontecimientos por haberles sorprendido el conflicto en zona ocupada, o que desertaron incluso. La Guerra de la Independencia fue un fenómeno bélico y social que llevó a diversos procesos políticos, y puso de manifiesto desde, el principio, el factor humano, que pluraliza “y se llena de lo mejor y de lo peor de la especie humana”. “Quizá cuando asumamos ese todo lleno de aristas y matices

comencemos a comprender lo que nos resta de aquel conflicto” (Cayuela y Gallego, 2008: 19).

### 1.2) Estructura de la novela

Como en la novela tradicional, los personajes históricos quedan relegados al fondo y ceden el protagonismo a los ficticios. La narración de *El cuarzo rojo de Salamanca* se articula en dos fases. De un lado, la historia privada del protagonista, contrario a las ideas afrancesadas de su padre y enamorado de su propia hermana y de otro lado, el compromiso del narrador protagonista con los patriotas, en el ejército regular y en la partida de los guerrilleros.

El motivo inspirador de la novela de Egido, confiesa el autor, fue fundamentalmente la figura del afrancesado:

Cuando estaba preparando mi primera novela, *El cuarzo rojo de Salamanca* (1993), sobre la francesada en mi ciudad, traté de ilustrarme sobre los entresijos de aquella guerra y se me fue haciendo evidente que los verdaderos héroes de aquella batalla, sin menoscabo de los heroísmos individuales del pueblo, fueron los afrancesados, divididos entre sus ideas liberales y su rechazo de la invasión napoleónica, digamos, entre su pensamiento y su corazón, si es posible aceptar esta separación, por aquello que decía Unamuno de “siente la cabeza y piensa el corazón”. (“El País”, *Tribuna*, 8-5-2008).

El protagonista de su novela es un estudiante de Derecho de la universidad de Salamanca, hijo de un médico afrancesado, del que el joven muchacho se siente alejado precisamente por estas ideas políticas. Pero es un patriota, y como tal se enrola primero en las filas del Batallón de Voluntarios y después en la partida de Julián Sánchez, famoso guerrillero que operaba en Castilla.

Su compañero de fatigas en la gesta patriótica es Augusto, hijo bastardo de un francés, traumatizado por su origen, el cual quiere lavar derramando sangre de franceses. Sin embargo, todo el compañerismo patriótico de nada servirá cuando se trate de ajusticiar al padre del protagonista por afrancesado. Esta muerte transforma de modo definitivo su perspectiva y lo primero que le hace entender es la angustia interior con que los afrancesados tuvieron que vivir entre los suyos, a pesar de su compromiso externo con Francia.

Además de esta historia principal Luciano Egido plantea otras historias. En primer lugar, la de su hermana Manuela, que con su obstinado desprecio de las

reglas sociales y políticas (es novia de un oficial francés) personifica el anhelo de la libertad, o la de la tía Adela, encerrada en su casa donde vive en comunicación con sus ancestros. Estas y otras historias, dice el novelista, “constituyen la historia total” y cada una de ellas muestra frente a la Gran Historia oficial, el destino individual de personajes anónimos, que merecen ser contemplado tanto como el de los grandes héroes.

### *1.3) Las instancias narrativas y los tipos de narrador*

Pero lo que interesa a Egido no es tanto lo que ocurre en esta Historia o historias, sino el modo en que va a contarlas. Por eso, establece una especie de juego entre narradores con distintas voces, personajes que terminan cautivando la atención del lector. Como estudia Fulgencio Castañar (2004) este es el procedimiento del novelista para mostrar la crueldad de la guerra. Primero utiliza un ritmo lento propio de un autor que quiere apresar la esencia de cuanto relata y transmitírselo con mimo al lector que cuenta la historia de forma lineal porque está basándose en sus memorias (2004: 136). Por eso aparecen, desde el párrafo inicial, frases en las que se sintetiza un acontecimiento que luego se demora narrándolo de modo minucioso porque el autor se recrea gustosamente en la construcción de cuanto rodea al personaje en cada momento (ibid: 137). Por ejemplo, cuando habla de la ejecución de su padre, nos informa primero de que le mataron, y después cuenta la conversación con su padre, y luego vuelve con más detalles sobre el fusilamiento:

Después fui a ver a mi padre y me dejaron estar con él antes de fusilarlo, porque tenían prisa por hacerlo. Lo mataron al anochecer, después de un crepúsculo otoñal encendido en franjas rojas hacia Portugal (...) Me miró por primera vez como a un hombre y me habló pausadamente al principio, como si además de confesarse conmigo quisiera convencerme (...) (Egido, 1993: 168).

Lo mataron allí mismo, en los antiguos fosos de San Nicolás, recubierto de maleza y de musgo. (Egido, 1993: 175).

Esta técnica sirve para evitar el dialogo y el estilo directo. La narración, en definitiva, se transforma en el objeto principal de la novela, expresando así el amor por las palabras del autor. De esta manera la narración supera la aridez de la historia convirtiendo el relato en una fuente de placer estético y un medio para conocer de una forma intensiva y emotiva el drama del pasado (Castañar, 2004).



Todas las novelas de Egido se instalan en lo memorialístico, recuerda José Antonio Pérez Bowie<sup>200</sup>. El novelista construye sus historias a través del recuerdo, la evocación, el análisis reflexivo, para demostrar lo absurdo de la vida y de las cosas. Como dice García Posada, es quizá esa opción digresiva, de tinte nihilista, el mejor modo de abordar lo doloroso. La expresividad encuentra camino a través de la digresión y el recuerdo de lo ocurrido en esta ciudad, espacio del dolor, durante los seis años de la ocupación napoleónica. El recurso a la memoria, difusa e imprecisa es un recurso, confiesa el escritor para desacreditar la Historia oficial:

Quería desacreditar la historia oficial. Desde este punto de vista, la novela se reclama del posmodernismo, ya que la desacreditación de la historia oficial constituye uno de sus ejes. Siendo una evocación, un recuerdo, la memoria resulta ser un elemento fundamental. Se trata de unas historias vividas por los personajes a nivel personal o general. Por eso se habla de historia de los vencidos, de los marginados. Es la reescritura de la historia (Entrevista octubre 2006).

A la par, el escritor maneja fondo y forma, historia y estructura para reflejar la desilusión. De esta forma a la vez que el protagonista va desencantándose de su ideal patriótico, el narrador cambia también de perspectiva, evolucionando de patriota comprometido a observador neutral. Con el telón de fondo de la Guerra, Egido compone una larga retrospección. Los estructuralistas de la narratología llaman este procedimiento “analepsis”. Además de corresponder genéricamente al concepto designado también por el término flash back, se entiende por analepsis todo movimiento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores al presente de la acción e incluso, en algunos casos, anteriores a su inicio”<sup>201</sup>.

Gracias a este recurso, la memoria del narrador funciona como el eje paradigmático de los sucesos referidos y extrae de aquella, los elementos y los hechos que quiere dar a conocer.

El autor selecciona como voz narrativa las primeras personas del singular y del plural, un “yo” y también un “nosotros” incluyente en la medida en que el narrador forma parte de este grupo. El protagonista, cuyo nombre desconocemos, es retratado como hijo de un médico afrancesado, y con experiencia en la guerra, que trata de aportar desde una perspectiva distanciada, y la impresión de un pasado remoto.

---

<sup>200</sup> José Antonio Pérez Bowie, “Reseña de *la fatiga del sol*”, *España contemporánea*, Universidad de Salamanca, 1996, 122-125.

<sup>201</sup> Roland Bourneuf y Real Ouellet, *La novela*, Barcelona, Traducción de Enric Sulla, Ariel, 1981: 20-21.

Ya no recuerdo cuántas veces vinieron y se fueron los franceses, ni cuántas veces los ingleses vinieron y volvieron a ir, en una interminable sucesión de invasiones extranjeras que dejaban a nuestra ciudad exhausta, doliente y humillada. (Egido, 1993: 13).

Esta novela sigue una estructura lineal. El relato da comienzo con la llegada de los franceses, cuando el protagonista tiene doce años y concluye con la salida de Wellington de Salamanca, cuando se ha concluido la expulsión de los franceses. Justo en este primer contacto amistoso es cuando el protagonista, entonces tan joven, siente nacer dentro de sí un odio inexplicable que no hará sino aumentar con el tiempo y el desarrollo de los acontecimientos. Desde las primeras páginas se muestra antifrancés furibundo cuando intenta arrojar una piedra contra aquella tropa sudorosa y poco heroica (Egido, 1993: 19):

Quizá tenga que agradecerle a aquel desconocido, que con toda seguridad moriría pocos años después mentándole la madre a los franceses, que evitara la consumación de mi hazaña heroica y a contracorriente, porque sin pretenderlo y ni siquiera imaginarlo acendró mi odio a los gabachos, obligándome a demorar mi revancha que, aunque entonces no lo supiera, tardaría aún varios años en cumplirse. Y así empezó mi guerra particular, que todavía no ha terminado, contra los franceses... (Egido, 1993: 17).

El relato da fe de la huella del resentimiento del narrador por lo sufrido durante la guerra. El recurso de la retrospectiva, en todo este proceso memorial, permite al narrador demoradas descripciones que son auténticos alardes de estilo, como en la detallada descripción de las borracheras de la tía Adela, que podían durar hasta un mes, y que tanto disgusto causaban a la comunidad:

(...) Por lo demás, las aficiones etílicas de mi tía eran demasiado conocidas como para sorprender a nadie por el nivel sonoro de sus borracheras, que con gran frecuencia sobrepasaba el estricto recinto de su habitación, de su casa y de su calle, para desbordarse por la ciudad como la confirmación de una costumbre; sólo aquellas monjas foráneas pudieron caer en la tentación de esperar un castigo divino a su osadía verbal, que era cosa de todos los días y que formaba parte del anecdotario cotidiano de Salamanca y de su pintoresquismo marginal, que mantenía el atractivo de las murmuraciones domésticas, cuando los adulterios de la nobleza, la desaforada gula de los canónigos o las broncas estudiantiles entre colegios y manteístas, con emisión de sangre joven y abundante, eran insuficientes para excitar el incontenible placer del cucharoneo (Egido, 1993: 34-35).

Puesto que el narrador ha vivido lo que cuenta, y la historia ha concluido y otorgado sus consecuencias, es lícito para él brindar reflexiones sobre los

acontecimientos. Puede opinar porque aquella situación terminó afectando a toda su familia, a todo el pueblo y, sobre todo, a él mismo, que guarda un recuerdo perpetuo de estos momentos desastrosos:

No quiero acordarme de aquel tiempo de indignación y de ruido que nos dejó en la memoria un tenaz reguero de muerte, destrucción y odio. Me gustaría tener un vacío donde tengo las imágenes de aquellos días turbulentos, en los que convivimos con la parte más miserable de nosotros mismos, impulsos continuamente a la degradación de nuestras creencias y a la pérdida de nuestras esperanzas. Quisiera eliminar de mis recuerdos los rostros y los hechos de la cobardía y del valor, de la traición y del sacrificio, de la violencia y de la resignación, y olvidar todas aquellas luctuosas historias de nuestra inmolación colectiva. Fue una locura que nos duró demasiados años como para que fuera pasajera y ahora me parece imposible que sobreviviéramos a aquella acumulación de crímenes, defecciones, entusiasmos y bajezas, ciegos y obstinados, reconstruyendo cada mañana las nóminas de nuestros muertos y de nuestros odios, como si al hacerlo respiráramos el aire tranquilo de nuestras obligaciones diarias y de nuestra perentoria necesidad de seguir viviendo (Egido, 1993: 13).

Como se ve en este pasaje, el narrador participa en la historia que cuenta, primero como personaje y después como testigo; es, por tanto, un narrador homodiegético que recurre a la rememoración (a veces de diarios o cartas) para disfrutar de un lugar de excelencia dentro de la narración. De este modo puede trascender la oposición sujeto /objeto. Porque este narrador es también el objeto de su narración<sup>202</sup>. El narrador cuenta su propia historia. Es el protagonista. Representa el objeto sobre el que cuenta y es él quien habla. La memoria se expone en orden cronológico, y alterna con los juicios y las experiencias del sujeto diegético. Se establece así la tensión de queja entre el enunciado (el protagonista patriota) y el enunciador (el protagonista tolerante, realista). Esto es, la trayectoria del personaje culmina en la asunción de la madurez y comprensión que sólo ha dado por resultado la indiferencia y el nihilismo del protagonista.

Y la consecuencia es que el personaje, gracias al texto memorialístico, trata de dar sentido a una época de su vida organizando y diseñando su vida antes incluso de comenzar el relato, trabando el punto de partida y de llegada de su itinerario biográfico. Al conocer todas las circunstancias de su material el narrador puede generalizar, sacar moralejas o emitir juicios tal como haría el autor omnisciente. La primera página de la novela, parece una especie de prólogo de todo lo que sufrieron los salmantinos en aquellos horribles años. Resulta por tanto

<sup>202</sup>

“(…) si el sujeto es el objeto de la narración asistimos a un desdoblamiento de la narración que es a la vez sujeto y objeto. Es lógico porque el hombre es a la vez sujeto y objeto de su historia” (Roland Bourneuf, 1981: 102).

un claro ejemplo de que la historia que nos refiere el narrador es una historia terminada:

Cada nueva invasión pensábamos que iba a ser la última y con el postrer caballo que cruzaba las puertas de Toro o de Zamora, si se iban hacia el norte o se perdía más allá del Puente Romano, si marchaban hacia el sur o hacia poniente, nos quedábamos como sin saber qué hacer, como si las pesadas carretas de la intendencia, las cureñas de los cañones, que golpeaban el desigual empedrado de nuestras calles, o el agudo brillo de las bayonetas que se alejaban, se hubieran llevado nuestro destino. Los recuerdos que nos dejaban detrás de su marcha eran siempre los recuerdos de la muerte, y la ciudad, devastada por los rescoldos de la desesperación, se rehacía penosamente unas precarias ganas de vivir, para que vivir no fuera sólo odiar (Egido, 1993: 13-14).

Pero al mismo tiempo, este narrador personaje es selectivo, según manifiesta la descripción en ciertos pasajes, que parece indicar lagunas en la memoria de otros sucesos, falta de información acerca de hechos, o un punto de vista incompleto. “También me enteré más tarde, y creo que fue Augusto el que me lo contó (...). De todo aquello me quedan imágenes confusas, que forman parte de un recuerdo que se me escapa, como un testigo desconocido de mi vida” (Egido, 1993: 24-25).

El “yo” protagonista de esta novela se compromete de forma efectiva en la lucha contra los franceses. Pero su objetivo va modificándose a medida que se desarrollan los acontecimientos. Es un narrador homodiegético y protagonista convertido en testigo y observador. Por eso su transformación tendrá lugar tanto en su aspecto físico como en su situación psicológica. En efecto, por haber caído en la trampa de la tropa francesa, el protagonista sufre un accidente y se queda cojo. Esta mutación hace que su implacable odio a los franceses comience a ser relativizado y que pueda aceptar incluso el afrancesamiento de su propio padre:

Las primeras lluvias de septiembre volvieron como la confirmación de la memoria y aquel período de gracia terminó. El estruendo de la guerra y el frío del exterior entraron inesperadamente en mi cuarto con un Augusto soberbiamente saludable, y me eché para atrás; sentí la pérdida de la inconsciencia, me identifiqué con mi cuerpo y afronté el desafío turbulento de la salud; no es que tuviera miedo, es que había vuelto a conocer el Paraíso... Con la alegría me tiré de la cama y me di cuenta de que estaba cojo (Egido, 1993: 161, 162).

Desde la implicación, el narrador personaje va retirándose poco a poco de su relato. Es decir, efectúa un cambio cualitativo en su identidad, como revela su fluir psíquico. Su transformación es fruto del descubrimiento de la auténtica realidad de la guerra, y consecuentemente, del desencanto, especialmente tras

quedarse cojo y después de la muerte de su padre. El protagonista se contenta con relatar los hechos y cuidar de su hermana.

La guerra es un acontecimiento inútil. En ella no es posible diferenciar entre agresores y agredidos; tanto un bando como otro, en el lado inglés o francés, mata, viola, saquea, y desprecia a los españoles. El desencanto le mueve primero a la neutralidad y después a la pasividad. El narrador se limita sólo a contar lo que contaron los demás, en este caso, se trata de uno de los supervivientes del combate en Salamanca:

Agotadas por fin las municiones, los que quedaban se refugiaron en el balconcillo del cimborio y se defendieron con los cuchillos, las facas y las frágiles culatas de sus escopetas de caza, y cuando perdieron las fuerzas frente a las oleadas de franceses, fueron arrojados al vacío contra las losas de la puerta del Nacimiento de la catedral; uno quedó vivo entre el amasijo de muertos y pudo huir en la noche para contarlo (Egido, 1993: 303).

En situaciones de excepcionalidad la neutralidad favorece a fin de cuentas al *statu quo*, mantiene la balanza en equilibrio. No contribuye a la victoria ni de unos ni de otros. Por eso, es casi inevitable que los actores de una escena de este tipo tengan que acabar tomando partido. Pero quien logra mantenerse a cubierto entre pasiones ciegas y mortíferas manifiesta una valentía singular. Esto es lo que consigue hacer el padre del protagonista y finalmente el narrador protagonista, superando su actitud de patriota apasionado, fijación que impedía una visión sinóptica, general y objetiva de la situación.

Si como decía Hegel “Nada grande se hace sin pasión” también es cierto que los grandes acontecimientos en la historia son el fruto de pasiones que, mientras duran y son ciegas, arrollan todo lo que se opone a los propios fines. Por eso el patriota comprende al personaje protagonista. Está cerrado a todo lo que no sirve sus fines; y el conquistador se muestra impenetrable a todo lo que no sirve para su conquista. Pero aislada entre dos pasiones ciegas, la vía neutral sólo puede fracasar, de ahí su marginación. El patriotismo justifica la ejecución de su padre, pero el protagonista sabe que ésta, como muchas otras cosas, ha sido una acción injusta.

El narrador personaje refleja su desencanto en la selección de las formas verbales. Por ejemplo. Al entrar el ejército anglo-portugués en Salamanca por vez primera, el pueblo lo aclama contento porque lleva mucho tiempo esperando su llegada. Por eso, el narrador dice, hablando en primera persona que lo incluye “les perdonamos”:

Les perdonamos todo, inclusive cuando se entregaron a idéntica rapiña que los franceses, después de acantonarse en nuestra ciudad y en los pueblos de los alrededores. Los sargentos exigieron piensos y forrajes para sus caballos y, el primer día unos soldados decapitaron de un seguro sablazo a un cerdo que se les cruzó en la calle, después de haberlo martirizado con las picas de sus lanzas y las espuelas de sus botas, sin hacer caso de los gritos de su dueño, ni de la airada sorpresa de los transeúntes. Sus contadores solicitaron de las autoridades el pago de una cuantiosa suma de dinero como contribución de guerra para alimentar aquel ejército de gigantes, que devoraba treinta vacas diarias y que estaba mejor comido que nosotros, (Egido, 1993: 114).

Esta actitud, tan similar a la que había manifestado el ejército invasor a su paso por las ciudades españolas hace evolucionar al narrador hacia una posición externa, hacia su autoexclusión de ese coro aclamatorio, como se ve en el siguiente pasaje, donde son otros, los que vitorean al ejército aliado y no el narrador:

Pero por fin se fueron, también ellos, y, aunque nos dejaron sin comida, ni bebida y con algunas vírgenes menos, los vitorearon mientras se alejaban, camino de Madrid, en persecución de los franceses (Egido, 1993: 289).

Del yo incluyente “nosotros les perdonamos” pasamos al “yo excluyente”, “ellos les vitorearon” confirmando la evolución de la trama diégetica, es decir, el discurso y la estructura cooperan en la simbolización de la historia.

Para los que, en principio, eran partidarios de los franceses también las ofensivas prácticas de los soldados hicieron tambalear la esperanza puesta en Napoleón. El episodio de la violación de sor María de los Ángeles busca expresar la inocencia y la ingenuidad de los españoles sorprendidos por las verdaderas intenciones del Emperador. Pero esto no fue el único acto vandálico. Vinieron después los tributos, las arbitrariedades de los soldados, etc. La violencia del invasor convierte las promesas del Imperio en una pesadilla:

La violación de Sor María de los Ángeles nos golpeó como el anuncio de una tragedia sin remedio; después, vinieron las cuotas de guerra, los pasquines de las órdenes militares pegadas con engrudo en las piedras sagradas de nuestros monumentos, las prohibiciones y los registros de los sospechosos en las puertas de la ciudad. El Ayuntamiento, el cabildo catedralicio, la universidad y los sexmeros tuvieron dificultades para reunir la cantidad exigida por los franceses (Egido, 1993: 134).

La hiperbólica violación de sor María de los Ángeles pone fin al papel de vestal que cumplía sobre la ciudad. Ella concentraba toda la bondad y la pureza de

la ciudad de modo que los salmantinos se sabían protegidos en cierto modo de su propia maldad por la presencia protectora de la monja. Por eso, su violación revolvió la ciudad. Sor María de los Ángeles había sido para aquella ciudad como una vestal “que representaba la pureza, la bondad y la hermosura que nadie tenía en Salamanca”:

Porque podíamos hacer lo que quisiéramos, sabiendo que había una monja que era quizás aquel justo que Dios buscó en vano en Sodoma antes de descargar el peso de su irritación ofendida sobre la inmundicia moral de la ciudad. Sor María de los Ángeles era la asunción de nuestros buenos deseos, la encarnación de todos nuestros incumplidos proyectos de honradez, benevolencia, sinceridad y desprendimiento; era la parte intacta de nuestro corazón sobre la tierra, cuya belleza servía sólo para soñarla y que agotaba su perfección en su propia existencia, sin perpetuar la especie, sin satisfacer los instintos, algo que se apartaba del común de los mortales, algo que no era de este mundo, pero que estaba en él, entre paredes del convento de clausura de las Clarisas, de la orden franciscana, en la cuesta de la calle de los Mártires (Egido, 1993: 134).

En efecto, tras esta trasgresión, Salamanca sufre toda una serie de castigos, como si el velo protector que amparaba todos los pecados de la ciudad hubiese sido arrancado. Pero lo que desconcierta a los salmantinos es que los aliados, los ingleses, muestren la misma conducta que los franceses para con ellos. Si el narrador describe los atropellos de los soldados ingleses, por ejemplo, es para mostrar su desinterés por el bien de los españoles aunque sean aliados de la causa patriótica. Son estas constataciones las que llevan al narrador a cambiar de perspectiva, condenando la guerra en su conjunto, pues sólo se trata de intereses de cada bando.

Por esa misma razón termina su relato diciendo “Pero al fin desaparecieron y nos quedamos solos con nosotros mismos” (Egido, 1993: 321).

En esto, *El cuarzo rojo de Salamanca* se sitúa en línea con los nuevos textos de la historiografía de la Guerra de la Independencia que ponen en evidencia el conflicto bélico entre Francia e Inglaterra, como causa soterrada de la invasión. Según el narrador, desde los motivos que provocaron este conflicto hasta el compromiso de los ingleses en echar una mano a la península Ibérica (España-Portugal)<sup>203</sup>, los ingleses también luchaban por sus intereses, ignorando el dolor de los españoles.

---

<sup>203</sup>

Guerra Peninsular y Guerra de la Independencia no fueron procesos simétricos, dice García de Diego, pero sí complementarios y suplementarios. En ellas combatieron gentes de múltiples nacionalidades y de cuatro naciones. Dos de las cuales pugnaban por su supervivencia, España y Portugal; y otras dos, Inglaterra y Francia, por el dominio del mundo. Las aspiraciones respectivas

### 1.3.1) Heteroglosia

Desde su condición de narrador homodiegético, y consecuentemente, con la restricción de campo en su punto de vista, el narrador no puede ocuparse de todo lo ocurrido. El relato de este escritor salmantino es un fluir de pensamiento de escasa actividad exterior y hasta de limitado dialogismo. Para cobrar el carácter de verosimilitud y sobre todo mantener el interés del lector, el narrador protagonista recurre a otras voces. El narrador solo transcribe lo que a él le contaron, además de su propia experiencia.

Mediante esta técnica de la mediación, el autor pretende dar paso a la multiplicidad de las voces que pueden representar la historia. Así, en esta novela, diversos personajes hablan de su particular experiencia de la guerra, entre ellos; un anónimo personaje que hace las veces de cronista improvisado de los hechos sucedidos en Madrid el dos y tres de mayo. De este modo, el autor logra una perspectiva plural y más abierta de la narración. Lo que sitúa la novela en los términos del posmodernismo:

Le dije a mi padre que había encontrado un hombre, al que me gustaría que oyera porque estaba seguro de que le ayudaría en aquellas horas confusas que estábamos viviendo. Era un sorprendente personajillo que había estado en Madrid durante la carnicería del día 2 y vuelto a Salamanca de donde era natural, había descubierto el don de la palabra, del que estaba poseído y se había tomado el deber, a instancias de los amigos y de los curiosos, de contar a quien quisiera oírle, como una Gaceta viviente, en sesiones públicas permanentes en la Plaza Mayor todo lo que había visto en aquellas jornadas sangrientas, con la prolija minuciosidad de un testigo de primera fila y la gracia oral de un antiguo juglar (Egido, 1993: 76).

La tía Adela cuenta al protagonista todo lo que pasa en su mundo, en su salón cuando recibe a los muertos, y da paso a la incursión de Luciano Egido por el universo de García Márquez, convirtiendo a Salamanca en otra Macondo<sup>204</sup>. Las incursiones de tía Adela, en la narración, permiten poner en conocimiento del lector de todo lo que el narrador no puede saber, porque ocurrió cuando él no había nacido. Tía Adela recibe en su salón a los muertos españoles y franceses, que ya no son de ningún bando. Si en vida los soldados combatieron en frentes

---

de cada una de las que oponían a Francia coincidirían en su objetivo final-vencer a Napoleón-, pero podían mostrar lógicas divergencias, en determinados momentos, sobre las prioridades intermedias y aún, en el alcance de una hipotética victoria, cabían límites distintos (Emilio García de Diego, 2008 (a): 21).

204

Miguel García Posada, "Memoria del horror: Una excelente primera novela, de contenido histórico, sobre el absurdo de la guerra", *Babelia*, el pais.com, 1993.



enemigos, en la muerte no tienen más opción que la de reconciliarse; este es el modo de llamar la atención sobre la estupidez de la guerra. Con su neutralidad, tía Adela huye de la realidad dura y difícil para refugiarse en la esperanza; pero eso sí, a través de la bebida. Íntimamente lo que desearía es que Salamanca fuese aniquilada, porque su desilusión no le permite creer ya en ninguna renovación.

Tía Adela, al emborracharse, se encuentra en otro estado y en un mundo diferente del real. Se encuentra con los muertos o más bien los muertos la visitan en su casa donde se establece el lazo. Al estar en un estado de delirio puede comunicarse con los muertos. La inmortalidad reaparece a través de tía Adela. El mundo real comunica con los muertos. Eso significa la prolongación del mundo real al otro mundo, se rompe el límite entre ambos. Al comunicarse con ella, los muertos adquieren el carácter de inmortalidad. El vino es la bebida de los dioses que permite el acceso al conocimiento. Por eso, con sus borracheras, tía Adela ingresa en un estado de especial lucidez por lo que sentencia certeramente acerca de los acontecimientos.

La historia de los muertos contada por tía Adela a su sobrino, la integra el protagonista en la narración sin ninguna marca especial; como en la historia de aquella joven muerta y su hermano, que han tenido ambos por amante a un soldado francés. En la tertulia de la casa de Adela, la joven expresa su alegría de reencontrarse con su amante, y sin solución de continuidad su decepción cuando descubre la secreta relación de su hermano. Una muerta narra una historia dentro de un relato que ya es memoria pero el narrador borra toda línea de demarcación entre los dos niveles narrativos para integrarlos en un solo plano. Se aplica así la técnica de la metaficción, es decir, una ficción dentro de la ficción que es otra marca del posmodernismo:

Una noche de aquéllas, tan agobiadas de calor que ni los muertos podían descansar a gusto, se presentó en casa de mi tía una muchacha pálida y hermosa, con la cara sufriente y la espalda hundida con un enorme agujero, del que manaba la sangre hasta la alfombra sin mancharla, ni humedecerla siquiera. La muchacha, con la débil voz que se podía esperar de su lastimoso estado, contó ante la curiosidad de los muertos que le habían dado un fuerte golpe en la espalda, que se había desvanecido y que finalmente había vagado por un paisaje desconocido, hasta que había visto gente que entraba en casa de mi tía y ahora se encontraba bien en aquel salón tan elegante, con tantos candelabros y tantas personas que la trataban con una solicitud y una complacencia como nunca había conocido en sus veinte años de vida mortal. (...).

Después de un rato, ante los repetidos ruegos de los invitados, que estaban muertos de curiosidad, y la condescendencia de mi tía, la muchacha contó su triste historia, rodeada al principio de expectación y de misericordiosa complicidad y al final con desprecio e irritación mal disimulada. (Egido, 1993: 220-221).

En otras ocasiones el narrador recurre a una voz anónima que colabora en la representación del caos de la ciudad. No hay normas debido al estado de guerra, reina el caos más absoluto. Esa voz sin identificar puede participar en la historia con sus opiniones, detrás del “me comentaron”, “me dijeron”. No coincide esta voz con la del narrador omnisciente, sino que va mudándose en la personalidad del protagonista, la de la tía Adela, la de Augusto, la de Manuela:

También me enteré más tarde, y creo que fue Augusto el que me lo contó, que algunos gabachos por la noche habían escapado de los improvisados cuarteles de Trilingüe, del Colegio del Rey o de no sé cuál de los colegios mayores y conventos donde los albergaron, para intentar repetidas veces asaltar la clausura de las Clarisas donde estaba encerrada por su voluntad sor María de los Ángeles, la monja más guapa de España y de las Indias (Egido, 1993: 24).

Manuela me dijo que dos o tres veces se había levantado para llevársela, impelido quizá por el rubor del amor paternal, por los restos de su educación puritana o por una oscura sospecha instintiva del peligro en que estaba cayendo, con más rapidez de la que él había supuesto en sus cavilaciones razonables; pero ella ruidosa y enloquecida, más ansiosa de hombre cuanto más crecía la noche y más se estrechaban los abrazos fugaces de los desconocidos franceses en el baile, no quiso irse, se negó a la sensatez de la rectificación a tiempo, a la disculpa de su arrepentimiento, y él no quiso dejarla más en aquel salón tormentoso, rodeado de la noche salmantina, que seguramente estaría preparando en las tinieblas las represalias de su odio. (Egido, 1993: 142).

Con esta cita, Luciano Egido da una visión pluridimensional y verosímil a la historia, subrayando la veracidad de los hechos, ya que el narrador ni ha podido presenciar todo lo ocurrido ni hacerse cargo de la personalidad de cada personaje. Por eso, ni ha entendido a su hermana ni ha llegado a entenderse a sí mismo. Porque de haberlo hecho supondría el ejercicio de la lógica y la guerra es una situación de sin razón, de locura, de ceguera. Por eso, el mismo narrador es incapaz de comprender los hechos que expone.

Sobre *El cuarzo rojo de Salamanca*, Germán Gullón ha concluido certeramente que la utilización de estos tres tipos de narradores, “contribuye a romper la monotonía en que una obra de tan escasa acción pudiera haber incurrido de ser contada desde una sola perspectiva” (Germán Gullón, 1974a).

### 1.3.2) Metanarración y memoria

Con el término metanarración “se alude al discurso narrativo que trata de sí mismo, que narra cómo se está narrando” (Demetrio Estébanez Calderón, 2008: 666). Jean-Paul Sermain (2004) la define como “Un processus de réflexivité sur les discours qui détermine contenus et stratégies textuelles”<sup>205</sup>. En cuanto a la metaficción, su objetivo es cuestionar o borrar los límites entre la ficción y la realidad. Constituye un nivel de sentido global del texto que determina su estructura y sus opciones (Fernández Prieto, 2003: 159). Sin embargo, ella reconoce que no todas las novelas históricas utilizan este mecanismo.

La metaficción y la metanarración son formas de escritura que invitan al lector a participar en el proceso de la novela<sup>206</sup>. Fernández Prieto aclara:

La metanarración se refiere a las técnicas narrativas a través de las cuales la novela pone al descubierto los mecanismos de su propia narración, los artificios de su escritura y cuyo efecto inmediato es recordarle al lector que está leyendo un libro, impidiéndole así que se abandone ilusoriamente en el mundo creado por la novela y lo viva como si fuera realidad (2003: 159).

Santos Sanz Villanueva (Emilio de Diego García, 2008b) ha dicho de *El cuarzo rojo de Salamanca*, que es una novela de memorias, como pone de relieve la frecuente utilización de los verbos y sustantivos “recordar”, “acordar” “los recuerdos”.

En *El cuarzo rojo de Salamanca*, la metanarración se manifiesta en las dudas que manifiesta el narrador, en relación a la historia que está contando o por ejemplo en el recuerdo de la violación de sor María de los Ángeles o la descripción del ejército galo. En efecto con la excusa de que sólo le quedan imágenes borrosas, el lector es indulgente con el narrador y recurre a su enciclopedia cultural o a sus conocimientos personales para rellenar los vacíos. Esto demuestra el carácter ficcional del relato. Además de poner en duda los sucesos, el narrador hace una parodia del ejército francés. Ironiza con su vestimenta que se queda en un aspecto ridículo:

De todo aquello me quedan imágenes confusas, que forman parte de un recuerdo que se escapa, como un testigo desconocido de mi vida. Creo recordar que durante unas

---

<sup>205</sup> Jean-Paul Sermain, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans l'imagination*, Paris, Champion, 2002. Traducción nuestra: “Un proceso de reflexividad sobre el discurso que determina contenidos y estrategias textuales”.

<sup>206</sup> Entendemos por “proceso de la novela” desde su escritura hasta su lectura.

semanas, hasta que Augusto y yo nos hartamos, los muchachos del barrio de los Milagros siguieron jugando a los soldados franceses, empenachados con plumas de gallo prendidas a viejas cacerolas, como si fueran tricorneos de gala, completando el uniforme con palos en el cinto, a guisa de espadas y telas multicolores robadas de sus casas cruzándoles el pecho como bandas jerárquicas, cuando se disputaban el dudoso y frecuente honor de ser generales (Egido, 1993: 25).

El ejército napoleónico queda así desmitificado al ser pintado como un grupo de apaches del Oeste americano televisivo<sup>207</sup> y la verosimilitud de la historia puesta en tela de quicio.

La metaficción se sirve de la metanarración para cuestionar o borrar los límites entre la ficción y la realidad; en nuestro caso entre la historia y el relato. La historia de los muertos en casa de tía Adela responde a este mecanismo. Es una ficción dentro de otra que vincula dos mundos, el real y el imaginario, el género de la novela histórica y el realismo mágico de la fábula maravillosa. La hermana del protagonista, Manuela personaje ficticio, baila con el general Monpetit, personaje histórico, durante el juramento del rey José Bonaparte por su coronación. Al reconocer los fallos y las debilidades de su memoria, el narrador asume este carácter ficcional y reconoce que está imaginando una parte del relato:

Después supe, porque me lo contó Manuela en una madrugada lenta, llena de confidencias dolorosas, que el general, cuando ya no era posible esperar más, cuando ya no podía engañarse sobre el rechazo de la ciudad a su invitación, salvo aquella media docena de afrancesados que habían acudido con sus mujeres envejecidas, que ya parecían viudas, y algunos carcamales de la universidad, se acercó a ella y con un gesto que no me supo explicar, pero que le había llamado la atención, la invitó a bailar cuando los músicos con timidez y una cierta desgana habían iniciado un vals protocolario, que alguien les había ordenado (Egido, 1993: 139).

Este mismo procedimiento se repite cuando el joven protagonista se vincula con la partida de Julián Sánchez, personaje histórico, conocido como “El Charro”, jefe de los guerrilleros en Castilla y León durante la Guerra. El protagonista cuenta algunas de las anécdotas conocidas sobre este guerrillero<sup>208</sup> (Egido, 1993: 158, 159) y se mueve así en el mismo universo histórico de Julián Sánchez. De este modo ficción y realidad o novela e historia vuelven a ser una sola unidad:

---

<sup>207</sup> Por cierto, el autor ha escrito una obra titulada *Cuentos del lejano oeste* (2003) donde aborda temas característicos de las películas y narraciones del far-west.

<sup>208</sup> En su honor se cantaron coplas. Comenzó a luchar tras la violación de su hermana y la muerte de sus padres por los franceses.

... poco a poco estuve rodeado de miradas hoscas y de rostros hostiles, hasta que se me acercó un tipo robusto y no muy alto, con aspecto enérgico, bigote caído y descuido, que tenía el mismo aire huraño y desconfiando que los otros, aunque parecía mejor comido y con gesto de estar acostumbrado a mandar. Era don Julián, al que lo primero que le dije fue que me devolviera mis ropas para poder quitarme aquellas prendas campesinas que me habían dado en Salamanca y que tan mal me sentaban y tan mal olían. Un hombre comentó en voz alta: “Joder con el estudiante”, y don Julián me miró con cierta dureza, sin entenderme, con el estupor de un hombre del campo que desconfía de los hombres de la ciudad y más si es estudiante (...); me volvió a mirar con desconfianza y sólo se tranquilizó con la llegada de Augusto, jinete en un caballo descomunal...

“Quiero matar a un francés vestido de mí mismo”, tuve que repetir para que don Julián me entendiera, con la inevitable tentación de las frases solemnes que había heredado de mi padre (Egido, 1993: 149-150).

El protagonista “sigue el proceso inverso de Julián Sánchez porque a raíz de la muerte de su padre cambia de actitud política”. Egido confiesa que hay un paralelismo antitético intencional entre ambos. “Mi intención era mostrar el horror de la guerra. Julián Sánchez entra en la guerra después de perder a su familia por culpa de los franceses. En cambio el protagonista es desencantado después de las experiencias vividas. Llega a la desilusión.”

#### *1.4) Historicidad y ficcionalización*

En *el cuarzo rojo de Salamanca*, el narrador utiliza de vez en cuando personajes históricos a los que recuerda con cierto distanciamiento cuando se trata de franceses. El protagonista menciona sus nombres y alude a su conducta. Por ejemplo, observa desde lejos a Wellington dejando Salamanca, una vez terminada la guerra. Al comenzar la novela ve al general Monpetit y también a Sir John Moore. Habla de Napoleón como un anticristo y de José Bonaparte como un cobarde porque abandona Madrid. Pero cuando se ocupa de Julián Sánchez, su perspectiva es próxima y comprometida ya que al incorporarse a sus filas se adhiere claramente a la causa antifrancesa.

De todas formas estos personajes históricos utilizados como personajes ficticios permanecen en el fondo de la novela, en segundo plano. De este modo se insiste en la apariencia engañosa de la realidad y la dificultad de su representación. En efecto, la representación de la Historia es imposible, porque quien la cuenta lo realiza desde su perspectiva subjetiva, lo que le impide abarcar toda la historia. El narrador tan sólo alcanza a hacer versiones, variadas historias que se diferencian y que pueden actuar a través de la ironía, del pastiche, de la parodia, de la descentralización, de la deconstrucción y de otros procedimientos,

que debilitan la realidad para conferir a la ficción una posición de verosimilitud. La referencialidad es cuestionada. Por ejemplo hablando de la lucha contra los franceses en Salamanca, el narrador se sirve del Dos de mayo en Madrid. Aquí no sólo se puede hablar de intertextualidad sino también de pastiche:

La matanza se prolongó toda la noche y el ruido de los fusiles se oyó intermitentemente en todos los barrios de la ciudad. Los franceses repasaban tercamente una y otra vez las calles hasta dejarlas doblegadas por el terror, el silencio y la oscuridad total. (...). Agotadas por fin las municiones, los que quedaban se refugiaron en el balconcillo del cimborrio y se defendieron con los cuchillos, las facas y las frágiles culatas de sus escopetas de caza, y cuando perdieron las fuerzas frente a las oleadas de franceses, fueron arrojados al vacío contra las losas de la Puerta del Nacimiento de la catedral; uno quedó vivo entre el amasijo de muertos y pudo huir en la noche para contarlo (Egido, 1993: 302, 303).

Aunque en verdad la descripción costumbrista colabora en la verosimilitud y el narrador trata de describir, para comprender la conducta de los franceses, el lector sabe que la narración es ficticia e imaginada:

Junot se había ido con Masséna a ayudar al malnacido de Ney a rendir a Ciudad Rodrigo, que se resistía a los cañones y a la vanidad de los franceses. Aquella noche, entre los contertulios estaba don Antonio Casaseca, el corregidor de Salamanca, nombrado por los invasores, doctor por la universidad y afrancesado hasta las ligas de sus calzones. La tertulia languidecía de madrugada, cuando la magia de la noche de San Juan se había esfumado entre ironías filosóficas, polvos de rapé y desdenes aristocráticos. El silencio después de las sonrisas había dominado las ganas de seguir hablando, sustituidas por las miradas al generoso escote de la duquesa, agrandado por el calor de la noche y los descuidos de la familiaridad (Egido, 1993: 209).

En esta novela, la fabulación crece paulatinamente hasta hacer imposible captar con precisión la historia; uno de los episodios que confirman la ficcionalidad, es por ejemplo el del atropello de Sor María de los Ángeles. A partir de aquí Salamanca es presentada como la Sodoma bíblica<sup>209</sup>. Lo mismo ocurre en esta novela con Manuela, la hermana del protagonista. Aunque su historia solo afecta al narrador, no a toda la ciudad de Salamanca. Es lo que Vance Holloway (1999: 162-163) llama “elementos fantásticos y alejamiento de la verosimilitud” porque la narratividad y la imaginación constituyen la tónica de

<sup>209</sup>

En la historia de la Biblia, Sodoma y Gomora fue una ciudad que pereció bajo el fuego mandado por Dios. Era la ciudad de la perversión y de todos los pecados. Fue destruida por estos pecados junto con sus habitantes excepto uno sólo que respetaba la ley de Dios. Al comparar Salamanca a esta ciudad, el narrador cree que la ciudad está a punto de ser destruida por la violación de la “santa más guapa de España” por los franceses. Es un pecado que les costará la pérdida de la protección divina que beneficiaba Salamanca por Sor María de los Ángeles.

esta novela por encima de la historia. Son historias fantásticas que nos alejan del realismo:

Fueron años de largas contemplaciones, en los que la mirada estaba llena de Manuela y en los que la ciudad era un relicario dorado donde ella vivía, mientras el amor iba creciendo. Desde el pasillo oía el chapoteo de su cuerpo en la tina de agua tibia, que mi padre le había recomendado para calmar los ardores de su humor revuelto y que nuestra madre desaprobaba a gritos a través de la puerta cerrada, porque aquello no sólo era pecado, sino que se iba a quedar arrugadita como una pasa. Y yo la esperaba para verla salir, envuelta en aquellas toallas francesas suntuosas y perfumadas, como las vestiduras de una diosa (Egido, 1993: 27).

Con esta historia que ronda la fantasía erótica se acentúa el carácter ficcional e irreal del relato. Fuera de la lógica narrativa o de los parámetros de género se nota que el narrador busca el placer de contar. El narrador de esta novela mezcla a partes iguales el dato de la historia y el relato imaginado y extravagante.

En este caso el relato o la historia no sirven para verificar los hechos sino para sembrar dudas en el lector, de manera que el discurso histórico parodiado alude a la falsedad de la historia. Por ejemplo cuando el narrador afirma que cree que alguien le contó la historia o que tiene imágenes borrosas, asume ya que esta imaginando el relato:

A mí, de aquel episodio de los franceses, me quedó el brumoso recuerdo de una gente desaliñada y embrutecida debajo de los uniformes, que nos habían ignorado al pasar y que habían recibido los aplausos de la gente como una molesta obligación. Más tarde, probablemente años más tarde, me enteré, aunque realmente no sé si aquel hecho pertenece a mis recuerdos de entonces o a las narraciones que de aquellos días se incorporaron a la memoria familiar de la ciudad... (Egido, 1993: 24).

*El cuarzo rojo de Salamanca* rememora la situación de Salamanca durante la dominación francesa. El mecanismo de desarticulación de la historia, se manifiesta por los recuerdos de los protagonistas o de los distintos narradores. La historia que se desea recuperar es la historia personal. Cada personaje de esta novela es marcado por una historia distinta e insólita, lo que indica que, en el conjunto general de la Guerra de la Independencia, el escritor no recurre a los archivos de la historia sino a las historias personales. Y por tratarse de recuerdos subjetivos elimina toda prueba positiva que pueda confirmar el recuerdo como algo real. El distanciamiento impuesto por el tiempo y la imaginación en el recuerdo permite la aceptación en el presente de esta otra realidad, es decir la historia recordada, constituida en la representación de la historia. De esto modo se

niega toda responsabilidad a la historia oficial ya que la historia contada por el protagonista, narrador en la novela de Luciano Egido, es una rememoración que se evoca con nostalgia:

Yo también sobreviví, perplejo y alucinado, huérfano de mí mismo, sin entender nada de lo que había pasado y abandonado a la inercia de la memoria de aquellos días de tragedias y de soledades sin remedio, de los que nunca me he podido reponer del todo, como para darle razones a la tristeza que me acompaña desde entonces (Egido, 1993: 30)

Pero, no sólo este procedimiento subraya el carácter ficcional del relato sino también una cierta sinceridad hacia el lector implícito que constituye lo que Celia Fernández Prieto (2003: 154) ha llamado el antiilusionismo de la nueva novela histórica, caracterizado por la utilización intencional de materiales históricos pero distorsionados por mecanismos narrativos específicos, como la incorporación de historias alternativas, apócrifas o contrafácticas, el recurso a la ironía, a la parodia o a la sátira, (un modo de resaltar el carácter hipertextual de la novela) y fundamentalmente al anacronismo un modo de rescribir la historia desde el cuestionamiento de la verdad oficial.

Nosotros creemos que aún siendo el carácter metafictional uno de los principios fundamentales de la novela histórica posmoderna, un elemento de autorreflexión de la novela sobre sí misma según Saúl Garnelo, (2005: 70), este sistema busca la verosimilitud, como en los inicios de la novela histórica, no pretendiendo tanto engañar al lector como conseguir su complicidad. Esto se ve en el concepto mismo del relato. Porque de lo que se trata es la queja o la lamentación del narrador protagonista de esta guerra que ha matado a la mitad de la gente del pueblo. A través de la evocación de estas anécdotas e historias distorsionadas, el narrador consigue conmover al lector.

*El cuarzo rojo de Salamanca*, es una de las novelas que responde a las características más comunes de la poética posmodernista, manifestadas a través del discurso y de la representación de la historia. El discurso de esta novela rompe con los moldes tradicionales de la novela histórica (tanto en formas como en contenidos) para reflejar el caos y la pluralidad de la realidad. El protagonista narrador recurre constantemente a la memoria, y hasta llega a poner en cuestión su memoria, incapaz de seleccionar: esta es la tarea de contar. Por eso recurre a voces ajenas para el relato. Las digresiones son frecuentes. La narración objetiva del pasado es sustituida por una narración subjetiva.



### 1.5) Los personajes y su funcionamiento

¿Qué quiso Egido demostrar con la pintura de personajes tan singulares? ¿Es la guerra lo que hace a estos personajes tan extraños, o simplemente estos personajes viven al margen de los acontecimientos? ¿Por qué esa singularidad? ¿Quiere manifestar así que los personajes se comportan libremente o son víctimas de una situación?

Egido confiesa que sus personajes son a partes iguales entes imaginados y personas conocidas, concretamente la experiencia del protagonista, cansado, que ya no puede condenar a nadie porque no tiene fuerza, que ha tomado conciencia de la inutilidad y de lo absurdo de la guerra.

Hay una cierta conexión entre los planteamientos de sus personajes novelescos y la filosofía del absurdo y de hecho Egido reconoce en su obra la huella de “l’Absurde” de Albert Camus, es decir el reconocimiento profundo de la finitud humana y de la insignificancia de la vida humana. La conclusión a la que llega el protagonista al final del relato es que nada vale la pena. Como lo diría Vladmir Yankelevich “La vie ne vaut rien, rien ne vaut la vie”<sup>210</sup> o Guy de Muapassant “La vie vous voyez ça n’est jamais si bon ni si mauvais qu’on croit”<sup>211</sup>. Al final el protagonista, aunque triste y desilusionado, tiene que vivir y por eso, intenta mirar de otra forma la vida; “Los recuerdos que nos dejaban detrás de su marcha eran siempre los recuerdos de la muerte, y la ciudad, devastada por los rescoldos de la desesperación, se rehacía penosamente unas precarias ganas de vivir, para que vivir no fuera sólo odiar” (Luciano Egido, 1993: 14).

La relación que Egido establece entre su primera novela *El cuarzo rojo de Salamanca* con su última novela *Los túneles del paraíso* es el mismo sentido de inutilidad. El proyecto de la ruta de tren creada entre Salamanca y Portugal en el año 1883 tenía como objetivo fomentar el comercio, la economía y los desplazamientos de la población, en una palabra, fomentar la unión entre los dos países. Para su construcción se necesitaron muchos esfuerzos y muchos sacrificios hasta su inauguración en 1885. Y antes de que la ruta cumpliera cien años se cerró el túnel, haciendo inútil todo el esfuerzo. Los sacrificios y los esfuerzos no sirvieron pues de nada. Por eso, la filosofía de Camus quizá sirve para meditar sobre lo que debe hacerse, por el absurdo ¿es correcto no luchar? ¿No emprender ninguna acción? Sabemos que el mundo funciona por antagonismo y que dos contrarios al juntarse producen un elemento nuevo.

---

<sup>210</sup> La vida no vale nada, nada vale la vida.

<sup>211</sup> La vida, ve, nunca es tan buena ni tan mala como uno cree.

Los personajes viven de un pasado ya concluido. Son consecuencias de una situación vivida. La novela está sembrada de personajes insólitos, el padre médico, la tía Adela, alcohólica y visionaria, el pervertido tío Ricardo, Manuela, indiferente y pasional, la pintora Mercedita<sup>212</sup>, la pastelera Edwigs. El narrador protagonista hace una especie de balance dentro de sí de ese mundo caótico una vez terminada la Guerra de la Independencia. La actitud de estos personajes durante esta historia es el resultado de una historia anterior. Es como si justificara a la manera de Sigmund Freud a propósito del autor en la infancia de estos personajes.

Y esto es quizá especialmente cierto para el desarrollo del carácter más complejo de la novela que es la hermana menor del protagonista, Manuela, una muchacha desde su infancia entregada a la devoción francesa, a imitación de su padre, el primero en cultivar en ella esos gustos foráneos. Es su padre quien pone en sus manos los libros que Manuela lee en lengua original, novelas y poemas, las partituras de música que canta y acompaña con la clavicimbola manifestando intereses y gustos extraños a una muchacha española. Quizá por esto, cuando su padre se afilia al partido de los franceses será Manuela el único miembro de la familia que le apoya acompañándole a las recepciones organizadas por los oficiales del ejército francés. En una de esas fiestas Manuela conoce al oficial del que va a enamorarse y empieza la relación que le cuesta el odio de toda la ciudad de Salamanca. “Toda la ciudad de Salamanca estaba en contra de ella y la trataba de puta”:

Sólo Manuela parecía ignorar el desastre y seguía paseando con aquel oficial francés y, contra la ciudad entera, sonriendo en medio de la deflagración universal (...). No atendía a razones, no demostraba tener remordimientos, y las amenazas que la perseguían y que inevitablemente tenía que conocer, porque eran visibles, audibles y recurrentes a su paso, no hacían más que alentar su voluntad y aumentar la satisfacción que le producía su aventura. La llamaban “puta francesa”, “perro caliente” y “coño traidor”, sin que se alteraran los pulsos de su sangre, ni sus ojos reflejaran haberlo oído (Egido, 1993: 258, 259).

Manuela siempre fue una muchacha apática, sin interés por nada, que sólo deseaba vivir la vida hasta que se enamoró del oficial francés. El narrador la presenta como una niña mimada, consentida por su padre, un personaje aparte, insólito, interesante por sí sola, que representa las complejidades de la vida.

---

<sup>212</sup>

La pintora Mercedita representa la indiferencia de gente que vive al margen de la política o de lo que pasa en su país o en el mundo. Sólo se contenta con vivir. Mercedita sólo quiere pintar, porque es su pasatiempo y ni siquiera está dispuesta a vender las acuarelas a los ingleses a pesar de la insistencia de estos.

Manuela se esconde en el mutismo, en la soledad de sus trastornos y cambios de humores. Es un personaje difícil de catalogar.

Cuando la ciudad es atacada por los ingleses, Manuela decide acompañar a su novio francés en el refugio improvisado para la defensa de la ciudad, desafiando a todo el pueblo, porque no sólo toma el partido francés, sino que después de la muerte de su novio permanece en el refugio cuidando de los heridos del bando galo. El amigo del narrador, Augusto, estuvo a punto de matarla por esa afiliación traidora a los franceses. Finalmente los franceses son expulsados de la ciudad por el ejército inglés. Pero cuando de nuevo regrese a la ciudad el ejército francés, Manuela no querrá saber ya nada de ellos. Ha esperado demasiado tiempo su regreso. Su estado interior ha ido pasando por estados de ánimo cambiantes que desconciertan a su hermano y son expresión de la crisis interior por la que atraviesa.

El personaje de Manuela aparece en la novela como un ser misterioso, polifacético como la propia guerra, variable según se relacione con otros personajes, el padre, la madre, el protagonista o el tío Ricardo. Las primeras noticias que tenemos de ella nos dan un perfil melancólico, frágil y sexual, un dato que anticipa cuál va a ser su relación con el protagonista, que discurre desde la complicidad infantil, inocente, al incesto, quizá explicable por la violencia de la guerra o la traumática adolescencia.

¿Por qué el narrador relaciona el amor que siente por su hermano con la llegada de los franceses? Quizá solo la guerra puede explicar este enamoramiento:

No recuerdo cuándo, pero desde luego después de la primera venida de los franceses, fui descubriendo que amaba a Manuela, con el mismo desesperado furor con el que los otros muchachos amaban a las muchachas de nuestra edad, que no era ni el amor idealizado e imposible que sentíamos por las madres de nuestros amigos, ni el amor fácil y perecedero de las chicas del arrabal de Santiago, pero que tenía algo de los dos. Fueron años de largas contemplaciones, en los que la mirada estaba llena de Manuela y en los que la ciudad era un relicario dorado donde ella vivía, mientras el amor iba creciendo (Egido, 1993: 27).

La transformación de Manuela en diosa o santa quizá esté expresando el miedo del protagonista de perderla, premonición narrativa, o de morir él mismo. Manuela es un personaje rebelde, tenaz contradictor de la opinión de todos, no sometido a ninguno, impulsivo, quizá recuerdo del célebre personaje de Manuela Malasaña, la joven madrileña que por su rebeldía murió a manos de unos soldados, aunque a la inversa, porque la Manuela de esta novela combate del lado

de los franceses contra los patriotas. Posiblemente un modo de expresar la neutralidad, condenando la guerra tanto de un lado como de otro, como un mal definitivo y general.

A pesar de este carácter tan complejo, el protagonista no puede dejar de amarla, ni de someterse a sus continuos cambios de humor, a la indiferencia que muestra hacia él. Con ella, el protagonista goza del amor y también sufre el desamor. Quizá esta sensación de absurdo, soledad, que inspira Manuela, sólo esté representando el propio absurdo y sinsentido que el narrador experimenta dentro de sí. Quizá el estado de ánimo de Manuela es el suyo propio, la tristeza y la melancolía. En todo caso, Manuela aparece como un personaje crónicamente insatisfecho. A Manuela no la mata la guerra sino sus consecuencias, su crisis sin solución, su desencanto. Ya no hay lugar en este mundo para ella. La guerra ha matado a su padre, y al hombre que ella amó.

Finalmente cuando todo haya pasado y a Manuela todo le es indiferente, se culminará el amor incestuoso de los dos hermanos, placer que el protagonista disfruta pero que siempre le deja preocupado:

Pero mis dudas y mis temores alentaron la agresividad de mi hermana y nos amamos con la insensata precipitación de una despedida. Yo sabía que aquello no podía repetirse, entre los restos larvados y tenaces de nuestro ascetismo cristiano, con una cierta aura de pecado mortal, la experiencia acumulada de mis aprendizajes de amante y la brava locura de mi hermana, entregada a aquella impaciente destrucción del incesto a la que yo colaboraba con la conciencia de su gloriosa transgresión (Egido, 1993: 306).

Luciano Egido, en la entrevista que nos concedió, nos confesó que con este personaje había buscado rendir un tributo a los afrancesados, y poner en evidencia que la pasión podía superar cualquier ideología. Manuela apoya al bando francés no por convicción ideológica sino sencillamente porque ha amado, y el amor ha logrado dar sentido a su vida. Ella lo hace porque es su manera de expresar su modo de entender la libertad. El personaje de Manuela es la encarnación de la libertad llevada al límite “empujar la libertad hasta el extremo”. La encarnación de la rebeldía en Manuela no tiene ningún referente histórico, aunque sí se inspiró en el carácter rebelde de una persona conocida. (Entrevista, 2006).

Durante la Guerra de la Independencia (y durante la Guerra Civil), hubo muchos desgarros familiares: por las opciones elegidas, colaboracionista o patriota. Estas situaciones tratan de reflejar la novela. Unos se encontraron en la

situación de afrancesado por trabajo o contra su propia voluntad y tuvieron que pagar los riesgos aunque otros eligieron deliberadamente un bando como otro por sus propias razones.

El padre del protagonista es un médico excelente, gran admirador de la cultura francesa, que ha decorado su casa con los muebles estilo Luis XIV y llenado su biblioteca de las obras del país vecino; pero, sólo ha logrado transmitir esa pasión francesa a su hija Manuela. Acogerá por tanto a los franceses con los brazos abiertos, ganándose otra vez el odio de sus conciudadanos. Dado su afrancesamiento, será procesado y a punto de ser fusilado por los salmantinos pero, la intervención del canónigo le salva de esta condena. La escena de la detención, las manos atadas, las humillaciones y groserías nos recuerdan los primeros momentos de la detención de Jesús Cristo. El médico es culpable por ser afrancesado, por su forma de pensar y ver las cosas.

Esta primera advertencia no influye en su postura de médico afrancesado pero cambia por completo su carácter y lo hace taciturno y triste. Sigue con su afrancesamiento, también cuando puede comprobar la crueldad del ejército imperial. El médico no se deja conmover por las represalias sufridas por los madrileños tras el levantamiento del Dos de mayo. En efecto, por haber leído mucho a los escritores del siglo de las luces, el médico se siente libre de elegir. La razón, en realidad, no puede ser encarcelada y afirma a este propósito que “Los motines son pasajeros, pero la razón permanece” (Egido, 1993: 80).

Su argumento es la superioridad de la cultura de Francia, país civilizado, al que no pueden imputarse esas atrocidades de ningún modo. Fanático afrancesado, al ser encarcelado por segunda vez, intenta justificarse ante su hijo, el protagonista, asegurándole que jamás habría podido sentirse con vida de no haber recurrido a esa cultura, que la devoción francesa le salvó de la frustración y las humillaciones a las que su esposa, que no se dignó visitarle en la cárcel, le sometió toda su vida. La escena de la vigilia entre padre e hijo nos revela el problema de la incomunicación en la familia. Allí es donde el padre confiesa de todo corazón los motivos de su elección. Anulado por la madre que le humilla sistemáticamente, se ha refugiado en una utopía enciclopedista que poco tiene que ver con el mundo real del pueblo leonés donde vive. En efecto el médico busca otra forma de sustituir este amor. Por eso se refugia en su trabajo y en las lecturas de novelas francesas. Recurre a todo lo que es francés como para sublimar la falta de amor:

Nunca hubiera esperado que hablara de su mujer, en aquella antesala del infierno, que nos ahogaba como una parte más de la sentencia que lo había condenado. Pero lo cierto es que, cuando empecé a escucharle estaba hablando de ella, que afloraba en aquel reflujo de su interioridad; había vivido acorralado por la insania de nuestra madre, que había ido con tenacidad de sabueso acumulando las más denigrantes anécdotas de su infancia, todos sus errores profesionales, de los que guardaba una memoria obstinada, las más agrias y mordaces opiniones de sus amigos sobre él, todas las viejas, turbias y tristes historias de su familia, todos sus más torpes y descuidados deslices personales, cuyos detalles conservaba con minuciosidad de bordado, sus cobardías más aciagas y las claudicaciones más vergonzosas de su organismo, con todo lo cual había formado una imagen reconocible que le había tirado a la cara en cualquier ocasión y con mayor intensidad y regodeo si había testigos delante, socavando las escasas seguridades de mi padre, hiriendo su intimidad más vulnerable, aguando sus mejores proyectos, condenándolo, también ella, a la culpabilidad perpetua.

Y todavía mi padre, que nunca había recibido de ella la más mínima ternura, la compadecía por su incapacidad de amar, de la que él había sido la víctima más castigada, el más sostenido objeto de su desamor y de su obsesiva violencia de mujer ácida, mezquina, abrasiva y rencorosa (Egido, 1993: 169).

No se arrepiente de su elección porque con sus ideas ha podido sobrevivir hasta ahora a pesar de una infancia difícil y un matrimonio complicado. De hecho, cuando los salmantinos patriotas deciden castigarle, hacen una hoguera con los libros de su biblioteca donde tenemos a autores como Diderot, Dalember, Rousseau, Voltaire e incluso Tomás de Aquino.

El hijo, protagonista acude a verle, compadecido por su padre al que en otro tiempo odió, antes de que los patriotas lo ejecuten. A pesar de la relación conflictiva que tuvo con él, los lazos familiares se sobreponen a la ideología, y al igual que con su hermana, busca el modo de auxiliarle. El protagonista combate a los franceses y su padre les admira, pero aun así no abandona a su padre en peligro de muerte.

El fusilamiento del padre sirve para hablar de la ejecución de tantos afrancesados a manos de los patriotas:

“Cuida de tu hermana”

Lo último que me dijo, antes de que la muerte abriera de un golpe la puerta con una brutal satisfacción y un crujido de correajes y olor a vino rancio, fue “No pierdas la costumbre de la ternura”, con los ojos muy abiertos y mirándome, aunque ya sin verme.

Lo mataron allí mismo, en los antiguos fosos de San Nicolás, recubiertos de maleza y de musgo. (Egido, 1993: 175)

En la novela no hay ningún pasaje en que el protagonista hable en cambio de la preocupación de la madre por los problemas familiares (el padre fusilado, el hijo cojo, la hermana enamorada de un oficial francés termina suicidándose).

Un personaje que se mantiene en cierto modo al margen de la cuestión es la tía Adela. De la tía Adela no se dice mucho más sino que es una mujer amargada porque perdió a su marido el mismo día de su boda, en la batalla de Trafalgar, y ni siquiera pudo consumar su matrimonio. Después de aquello ha tenido alguna relación, pero su amargura la paga con su odio a Salamanca, y su estado de embriaguez perpetua.

La diferencia de carácter<sup>213</sup> (Luciano Egido, 1993: 56) con los demás personajes impone la irrupción del relato en un nuevo orden de cosas. Adela puede contar el Génesis de la ciudad, aquella ciudad que tanto odia, en un incoherente, con frases largas, sin puntuación, pleno de enumeraciones o recuerdo para reflejar el estado de inconsciencia de este narrador especial (tía Adela). Esta perspectiva interiorizada traduce el aspecto y el estado en que se encuentra el personaje. Constituye un nexo entre el mundo y el más allá. Por eso en su discurso pasa revista tanto a los vivos como a los muertos.

#### *1.5.1) Los personajes secundarios*

En cuanto a la selección de los personajes secundarios su principal misión es la representación de un pueblo dividido, víctima de sus convicciones. Es el caso de Paulina, por ejemplo, una ninfómana que ha ido consumiendo a los hombres que la han amado y cuya celebridad la convierte en cómplice de la guerrilla, ya que Paulina utiliza sus favores para deshacerse de los oficiales franceses. El patriotismo de Paulina no alcanzará finalmente ningún reconocimiento ya que será asesinada en el último asalto de los franceses a Salamanca y su historia su-real y esperpéntica pasa a formar parte del conjunto de extraños sucesos que refieren los muertos en la tertulia de Adela. Paulina es una víctima, como la propia nación española, y sus desgracias comenzaron en el secreto de confesión del que provienen sus primeros amores con un canónigo. Es a la vez un personaje de leyenda, devoradora de los hombres a los que realmente ama, no a los que se presentan a su oficio de prostituta, que logran salvarse de su poder destructor. Es la maldición de los que verdaderamente la aman y buscan su satisfacción sexual. La explicación la ofrecen Jean Chevalier y Alain Cheerbrant:

---

<sup>213</sup> La cursiva es del texto original.

L'amour est une source ontologique de progrès, dans la mesure où il est effectivement union, et non pas seulement appropriation. Perverti au lieu d'être le centre unificateur recherché, il devient principe de division et de mort. Sa perversion consiste à détruire la valeur de l'autre, pour tenter de l'asservir égoïstement à soi, au lieu d'enrichir l'autre et soi même d'un ton réciproque et généreux qui les fait chacun d'eux être plus en même temps que devenir plus eux-mêmes<sup>214</sup> (1997 : 369).

Por eso, el amor que proporciona Paulina a sus amantes es perverso y destructor. Quizá pueda estar representando este personaje a la propia España, débil frente a la potencia francesa, país civilizado, instruido y preparado para conquistar. Lo mismo que España, Paulina tiene que soportar a toda esa gente débil, desorganizada, sin dirigentes, inválida, en cuyo sufrimiento nadie repara. Los hombres que hacían cola a la puerta de Paulina pensaban sólo en su satisfacción personal y solo el pueblo se preocupa por ella. Por eso el narrador habla de una leyenda.

Al igual que las guerrillas fueron debilitando a las tropas superiores, Paulina con su sabiduría sexual salió ilesa de sus encuentros con los franceses y, como España, ganó la guerra. Representa este personaje a los patriotas que lucharon contra los franceses con los medios de los que disponían.

Otro de los personajes es la pastelera, ejecutada por haber colaborado a su modo por su negativa al envenenar los pasteles que vendía. Esta mujer se enamoró de un soldado francés pero fue abandonada. Por eso se venga envenenando a un grupo de soldados franceses. Al ser encarcelada, uno de los generales le promete salvarle la vida si le revela la receta de los pasteles, pero ella se niega y prefiere morir.

Merceditas, la mujer que pinta las acuarelas en la fachada de la universidad de Salamanca, es un personaje que sirve también para expresar la confusión de una guerra, la inexplicable violencia y atrocidad gratuitas. Vive sola desde que la abandonó su marido. Cuando los ingleses entraron en la ciudad por vez primera uno quiso comprarle sus pinturas pero Merceditas se negó rotundamente a pesar de la cantidad de dinero que le ofrecían. Puede ser su modo de valorar su obra artística es decir el arte puro sin precio. Ella afirma que no pinta por dinero:

<sup>214</sup>

El amor es una fuente ontológica de progreso, en la medida en que es efectivamente unión y no sólo apropiación. Pervertido, en vez de ser el centro unificador buscado, se convierte en principio de división y de muerte. Su perversion consiste en destruir el valor del otro para intentar esclavizarlo de forma egoísta a uno mismo, en vez de enriquecer el otro y uno mismo de forma recíproco y generoso que les hace a cada uno más al mismo tiempo ser más que ellos mismos.



...vio a un oficial inglés, al que conocía porque le había querido comprar una de sus acuarelas, a su lado, vestido con el uniforme de campaña, que, a pesar de su cromatismo exaltado, a ella no le interesaba.

El inglés volvió a ofrecerle dinero por la acuarela que estaba haciendo y cuyo abocetamiento le daba una ligereza de cosa soñada que a Merceditas le parecía inconclusa y al inglés le resultaba fascinante; pero ella volvió a negarse, porque, le dijo, no lo hacía por dinero y por nada del mundo le vendería aquella pintura, que además no estaba terminada (Egido, 1993: 126).

Un día presencia la ejecución de un ciudadano por los franceses. Y ese día decide no volver a salir de su casa, no sólo para no ser testigo de tanta atrocidad sino para no ser la siguiente víctima. Sólo dejará su casa cuando los ingleses expulsen al ejército francés de la ciudad. Los dibujos que se ve en las pinturas o acuarelas de Merceditas no tienen formas ni sentido porque Merceditas pinta encima de estas imágenes. Es la expresión del horror y un mundo sin futuro y sin esperanza.

Cuando los franceses regresan Merceditas no escapa de la venganza: la matan y sus obras quedan abandonadas.

De Augusto, amigo del protagonista, sabemos que su secreto es haber sido hijo de un francés que no lo reconoció y haber pasado por la vergüenza de ser hijo de una madre soltera. Por eso, su carácter es resentido y siente odio hacia la sangre que lleva en las venas. Como guerrillero valiente, que desafiaba a las tropas francesas, cosechó numerosos triunfos en las emboscadas y peleas. Es hábil y logra escapar de los atentados y emboscadas tendidas para capturarlo. Sirvió bajo el uniforme rojo inglés en Ciudad Rodrigo donde fue herido de gravedad, pero recuperado volvió a combatir, y estuvo en guardia mientras dominaban los ingleses, porque estaba convencido de que los franceses volverían al ataque. Pero cuando volvieron, como él lo había previsto, no pudo escapar y murió al caer de un tejado cuando huía de ellos.

Es un personaje polifacético, porque aunque comprometido se siente frustrado por la historia de España. Su frustración se expresa en la atrocidad de sus actos, su despiadada conducta contra los franceses.

La pregunta que se hace el narrador a través de todo este relato sobre la guerra es si esas ejecuciones sirvieron para algo. La consternación del pueblo ignorado por los dos protagonistas (inglés y francés) deja una nota de decepción y desesperación en la voz del narrador.

Lo que resalta de este estudio sobre los personajes es su carácter temerario e inflexible. Excepto el protagonista —que al final de la novela adopta

una nueva concepción sobre este conflicto—los demás personajes defenderán su posición hasta el final. Estos personajes secundarios “son seres prefijados o estáticos por su génesis y desarrollo. Aparecen ya configurados desde un principio y continúan invariables a lo largo de la obra “(Demetrio Estébanez, 2008: 831). Aunque les sucedan cosas, nada ocurre en su interior. Por ejemplo el padre del protagonista, no cambiará su posición de afrancesado a pesar de la primera amenaza de los patriotas. Lo mismo ocurre con Manuela que desafía a todo el pueblo de Salamanca en su decisión de apoyar a los franceses. La pastelera seguirá negando su receta a los franceses a pesar de su encarcelamiento. Terminan muriendo todos. El relato sobre estos personajes sirve para contar la historia de la Guerra de la Independencia.

Comparando con los personajes secundarios, el narrador protagonista es un personaje dinámico o evolutivo, término definido como “aquel personaje que no se mantiene idéntico en el transcurso de la obra, sino que varía y modifica su modo de ser” (Jara, 1977: 117). El protagonista personaje dinámico es modificado por el acontecer. El narrador revela a través de este largo recuerdo, los motivos de este cambio. Los acontecimientos y la experiencia vivida han influido en su visión. En efecto, si el narrador, al principio de la novela condena sólo a los franceses, condena también a los ingleses al terminar la novela. El narrador se da cuenta de que la Guerra de la Independencia ha sido una guerra entre franceses e ingleses:

Aquella guerra orgiástica de mi adolescencia había terminado, como la última aventura de mi infancia perdida por segunda vez, y seguía sin saber de verdad qué había ocurrido, quien había ganado y por qué había luchado yo, cuando había luchado, y por qué no había luchado, cuando no lo había hecho. Un sabor de ceniza había sustituido a la exaltación de mis antiguos entusiasmos, a mis repetidos deseos de felicidad, a mi apasionada y ciega necesidad de estar vivo. (...)

Los ingleses, dueños de la ciudad, volvieron a desdeñarnos desde la altura de sus miradas azules y la retracción de sus cervices orgullosas. (Egido, 1993: 320)

### *1.5.2) El cuarzo rojo y el afrancesado*

Luciano Egido es un fanático de la singularidad, de la libertad y sólo las puede reivindicar a través de sus personajes novelescos asegura Pérez Bowie (1996).

El cuarzo, sílice cristalizada que se encuentra en numerosas rocas (granito, arena), es habitualmente un material incoloro, cristalino, y puede alcanzar

coloración blanca violeta o negra, pero no roja, como anuncia el título de esta novela. El cuarzo rojo es por tanto, un cristal que traiciona su identidad mineral, una roca singular, no transparente, sino roja, aunque su esencia continúe siendo el cuarzo.

Lo mismo ocurre con los personajes salmantinos en la novela, todos españoles, pero algunos se diferencian por una diversa orientación política, de acuerdo con la visión o ideas. Y según Luciano Egido, este cuarzo especial, rojo, solo se encuentra en Salamanca.

Durante la Guerra de la Independencia no todos los españoles se comprometieron en la lucha para liberar al país del yugo francés. Al contrario, algunos se unieron a la causa francesa, porque veían en el advenimiento de lo francés un camino de progreso para el país. Otros se mantuvieron al margen, sin optar por uno u otro partido. Estas son las singularidades que el narrador retrata en esta novela a través de este cristal que salió único o diferente de su género. Visto de esta forma el título absorbe el cuerpo textual porque se trata de señalar las singularidades que ocurrieron durante la Guerra de la Independencia:

Y esto es obvio porque el narrador mismo, que al principio parece condenar la actitud de su padre, termina pasivamente ante los ingleses y españoles. No hay héroes en la novela, ni tampoco culpables, aunque no pueden ser localizados tampoco los inocentes. Lo que se pinta es el distanciamiento del protagonista a medida que sufre los desastres de la guerra, el nihilismo moral a que conduce cualquier guerra. Se retrata sus sentimientos de vacío y tristeza, que es la marca que deja siempre los que sobreviven a una guerra.

Entonces no sabía que, pasados unos pocos años, aquel tiempo de silencios y melancolía, de esperanzas diferidas y de tristezas sin nombre sería sustituido por el estruendo y el furor, por la locura y la muerte. (...). Sólo nuestra madre y mi tía Adela sobrevivirían; una invulnerable en su dureza de pedernal y en su insensibilidad de muerta en vida, y la otra, en aquel estado de ruina permanente en el que había entrado a los treinta años, cuando empezó su decrepitud como un castigo a su osadía y a la incontenible erupción de sus deseos. Yo también sobreviví, perplejo y alucinado, huérfano de mí mismo, sin entender nada de lo que había pasado y abandonado a la inercia de la memoria de aquellos días de tragedias y de soledades sin remedio, de los que nunca me he podido reponer del todo, como para darle razones a la tristeza que me acompaña desde entonces (Egido, 1993: 30).

El pueblo de Salamanca está dividido y víctima de esta invasión. El grupo de los que resisten, los patriotas, no tolera a los colaboracionistas a quien les tacha de afrancesados. La religión en esta novela sirve para animar a los

patriotas en su lucha contra los franceses. Se utiliza textos bíblicos para hacer compañía contra Napoleón y su tropa alabando el mérito de matar a un francés.

El pueblo empezó a revelarse después de la condena del fusilamiento de un salmantino llamado Estrada:

... a Estrada lo condenaron a muerte. La ciudad se conmovió con la condena y en su primer acto colectivo de protesta solicitaron su perdón a las autoridades francesas, que se negaron a conceder el indulto; el obispo intercedió por él, pero tampoco le hicieron caso.

Con extrema lentitud, la idea de la guerra fue creciendo en una Salamanca ofendida y prudente, que empezaba a sufrir a diario la humillación de los imperiales (Egido, 1993: 137).

Al igual que los franceses condenan a algunos fanáticos, los patriotas a su vez ejecutan a los afrancesados por traicionar la nación. El padre del médico, por ejemplo sufre, una represión. Saquean su despacho y su biblioteca donde tienen los libros de los autores más famosos de la época. Estos libros le han servido de guía para aguantar la indiferencia e insensibilidad de su mujer.

Como en la historia de Don Quijote de la Mancha asistimos así a inevitable “*donoso escrutinio*” donde aparecen estos escritores del Siglo de Las Luces. Para los patriotas estos libros son la causa de esta traición a la patria.

Y a poco de irse, como si no se hubieran ido del todo, como si con llevárselo no hubieran terminado todavía, vino un grupo de gente desconocidas, con algunos curas y unos pocos soldados, y entraron en casa con jactancia y estruendo, con un odio que ya les iba conociendo y registraron nuestras habitaciones... y se detuvieron por fin en el gabinete de mi padre, donde estaban ordenados, indefensos y disponibles sus libros, y los tiraron por la ventana al jardín y los amontonaron como si fueran trojes de paja y les prendieron fuego.(...).

Y los quemaron todos, un fino discours sur l'égalité de Rousseau, de la primera edición de 1753, y unos hórridos Principes de politiques des souveraines de Diderot... (Egido, 1993: 165, 166).

El relato sobre la Guerra de la Independencia en esta novela es una excusa para denunciar todo tipo de conflicto que nace entre los seres humanos. El narrador protagonista llega a la conclusión de un nihilismo ya que cada uno de los bandos tiene sus motivos para elegir. Lo ideal sería no actuar contra la libertad de elección, problema que hasta ahora sigue marcando nuestras vidas.

### 1.6) *La memoria de una ciudad invadida: Salamanca*

Como el título indica *El cuarzo rojo de Salamanca* desarrolla gran parte de su historia en la ciudad de Salamanca, con algunas incursiones en los pueblos y ciudades vecindarios. Aunque en Salamanca no se desarrollaron acciones destacables de la guerra como Bailén, Zaragoza o Gerona, — explicaba el novelista en nuestra conversación con él — esta provincia fue la que hizo de puente con Portugal y formaba parte del itinerario lógico en las supuestas intenciones de Napoleón de cruzar la Península para restaurar el trono del país vecino. Salamanca fue, de hecho, una ciudad de paso tanto para los ingleses como para los franceses. Por eso el narrador habla de un continuo ir y venir que termina trastornando la ciudad y sus habitantes. Además, el narrador es de Salamanca y conoce la ciudad, lo que le permite manejar los espacios referidos en la novela.

El narrador refleja, ese ajetreado ir y venir, en su esfuerzo memorialista al comienzo de la novela. Al acabar aquel trasiego la ciudad volvió “a su eternidad humana, a su fluencia intemporal anclada en su propia historia, de la que el silencio era su mejor fruto” (Egido, 1993: 54).

De este modo, la ciudad es presentada como otra víctima más de la guerra, y rivaliza con sus habitantes en su capacidad de recobrar el tiempo perdido, en su regreso a la inmutabilidad que ya no es posible para los ciudadanos.

El preludio de aquel incesante deambular de los ejércitos lo sitúa el narrador en el año 1807, cuando el protagonista ya ha cumplido los dieciocho años, y en Salamanca tiene lugar un acontecimiento trágico, la muerte del obispo afrancesado Távira:

Aquel año 7 había sido un año tenazmente desgraciado, que hubiera debido precavernos contra lo que nos esperaba y que empezó con mal pie con la muerte del obispo Távira y Almazán el día 1 de enero, que era un mal día para morir y más si se trataba de un obispo, pues las campanas de la catedral insistentemente funerales, repicaron a réquiem horas y horas, ensombreciendo a una población, helada de frío, que se rehacía penosamente las ganas de vivir con la complicidad tradicional del calendario (Egido, 1993: 32).

El segundo indicio de la próxima mutación de la ciudad es la aparición de un buhonero misterioso que los salmantinos miraron con prevención, influidos por su aspecto siniestro y la mala fama que acompañaba a los del oficio:

Después del frío de febrero, apareció un buhonero misterioso y feo, con su barba descuidada, su gran nariz rajada, un ojo velado por una nube y una joroba descomunal que hería el jubón hasta desgarrarlo. La ciudad lo miró con la desconfianza con que miraba siempre a los buhoneros, pájaros de mal agüero, que venían de lejos por caminos excusados, andaban como azogados, sonreían como si lloraran y traían baratijas y engaños para las mujeres, ensalmos y polvos para los enfermos incurables, recados urgentes, noticias de tragedias lejanas y mensajes fatídicos, que siempre se cumplían. Pero aquel buhonero parecía peor que todos, con su quincalla al hombro, los pucheros, sartenes, cedazos y candiles chocando al andar y anunciando su nefasta presencia, incluso antes de que el olor a puerco lo delatara (Luciano Egido, 1993: 33).

El buhonero es una palabra que sugiere al pájaro siniestro de la noche, el búho, el cual tiene su simbolismo:

Parce qu'il n'affronte pas la lumière du jour, le hibou est le symbole de tristesse, d'obscurité, de retraite solitaire et mélancolique.

Il peut également être considéré comme messenger de la mort et en conséquence maléfique<sup>215</sup> (Jean Chevalier y Alain Cheerbrant, 1997: 504-505).

En la antigua mitología griega el búho era, de hecho, el intérprete de las Parcas, y en Egipto era asociado a las impresiones fúnebres, considerado, por tanto un animal funesto. En la novela de Egido el pueblo va a relacionar este personaje siniestro con todo lo que ocurrirá después, muerte, enfermedad, desgracia. Y eso para los dos bandos. El hombre tenía un aspecto repugnante, con un solo ojo y como el búho, parecía el presagio de una mala noticia. Porque lo que ocurre a continuación es la muerte del canónigo y del obispo y el regreso de los franceses, esta vez como enemigos, para conquistar la ciudad.

Además está el asunto del cometa. En la tradición popular siempre la aparición de un signo estelar ha sido interpretada como el presagio de algún suceso extraordinario. A veces un mal presagio como se explica a continuación...

Elles constituaient un mauvais présage, annonciateur d'une catastrophe nationale telle que la famine, une guerre malheureuse, la mort prochaine d'un roi.

L'apparition d'une comète signale aussi de grands malheurs ou des événements graves menaçants la communauté<sup>216</sup> (Jean Chevalier y Alain Cheerbrant, 1997: 273).

<sup>215</sup>

Porque no afronta la luz del día, el búho es el símbolo de tristeza, de oscuridad, de retirada solitaria y melancólica. Igualmente puede ser considerado como mensajero de la muerte y por consiguiente maléfico.

Esto es lo que sucede en la novela de Luciano Egido. Con la visión del cometa los salmantinos llegan a la conclusión de que ha llegado el fin del mundo. Por ignorancia, y valiéndose de lo poco que saben de Napoleón, que era juzgado por los españoles como el Anticristo, el propagador de la guerra, los habitantes de Salamanca asumen que van a recibir un castigo de Dios. El protagonista pasó el verano, en una costumbre muy actual como es la del “veraneo” en un pueblo del oeste de Salamanca, y con una añoranza muy propia del ciudadano moderno. Allí buscaba la “efímera libertad del campo y del silencio”. Este año al regresar a Salamanca, el clima empeora de tal suerte que los vecinos se ratifican en la idea de la “gran catástrofe se nos venía encima”:

(...) y que algunos creyeron que se trataba del fin del mundo, del que Napoleón, como el Anticristo, era el nuncio apocalíptico del que hablaban las Sagradas Escrituras.

Porque la noche del dos de octubre se levanta un vendaval y en el firmamento se dibuja, al poniente, una extraña luz:

(...) una sobrecogedora aparición celestial, que se fue precisando a medida que se cerraba la noche y que, con su fulgor blanquecino, fue adquiriendo un aspecto fantasmal y amenazante que cambiaba de forma y que crecía con la intensidad de los gritos y la violencia desatada de las jaculatorias, rezadas en voz alta (Egido, 1993: 39).

Sin embargo, los conocimientos del médico ilustrado, padre del protagonista, permiten conocer que se trata de un cometa de paso. La interpretación que el pueblo hace de estos signos toma en cuenta la tradición folklórica y subraya el carácter oral del relato, una transmisión directa, no dialógica, rememorada por el narrador, perspectiva popular de la que sólo se salva el culto médico, lector de libros franceses.

Otro nuevo signo llega en mayo, con una nevada extemporánea. Todos estos signos parecen anunciadores o precursores de la desgracia que va a abatirse sobre Salamanca. Hasta la propia naturaleza quiere intervenir en los vaticinios:

---

<sup>216</sup>

Constituían un mal presagio, anunciador de una catástrofe nacional como el hambre, una guerra desgraciada, la próxima muerte de un rey. La aparición de una cometa señala también grandes desgracias o eventos graves amenazando la comunidad.

Otro suceso extraordinario de aquel año fue la nieve que cayó en mayo y que Augusto y yo festejamos con una borrachera imperial, que estuvo a punto de acabar con nuestra amistad y casi con nuestra vida (Egido, 1993: 36).

Como se ve en este pasaje, la obsesión del pasado, la expresa el relato iterativo ayuda a la actividad memorial. El empleo del imperfecto sirve para evocar todas sus actividades, sus aventuras con su amigo Augusto.

Como en *El bobo ilustrado*, el narrador de *El cuarzo rojo*, pinta la ciudad en una pluralidad de facetas, alegría, tristeza, bullicio, peligro. Si de Madrid se destaca el horroroso verano, la suciedad y la hostilidad hacia los extranjeros en la novela de Gabriel y Galán, para Luciano Egido lo que martiriza a los habitantes de Salamanca son el frío, la lluvia que simbolizan el aspecto melancólico de la situación. La lluvia en *El húsar*, inusual en un verano de Andalucía, también expresa la tragedia. El cielo gris como la pólvora de las escopetas, arroja el agua que embarra los caminos y dificulta la marcha. Los paisajes pintados y el tiempo meteorológico reflejan las acciones de la trama; los combates, las muertes, la ruina de la convivencia.

Según Schopenhauer “es sólo a través de la historia que un pueblo llega enteramente a la conciencia de sí mismo”<sup>217</sup>. La memoria individual es, en principio, algo inmaterial, tanto como lo es la conciencia, pero puede ser exteriorizada escribiendo, por ejemplo, un diario o nuestras memorias. Del mismo modo existen expresiones exteriores de la memoria colectiva que nos permiten, de modo indirecto, acceder a ella.

La memoria colectiva se manifiesta en la totalidad de las tradiciones orales y escritas, en las expresiones artísticas y culturales, así como en los objetos de uso diario. Por eso, esta novela realiza una larga evocación de Salamanca, del miedo a perderla, el recuerdo de los sitios, los ríos, las calles, las costumbres que representan una reivindicación de la memoria colectiva. La memoria colectiva intenta resistir a la invasión francesa en todos los aspectos: político, económico, cultural y religioso. La evocación constituye la única forma de conseguirlo.

Según Kohut Kaul, las relaciones entre literatura y memoria, desde la perspectiva de los autores, muestran que la noción de memoria no se limita al pasado, sino que se abre hacia el presente e incluso hacia el futuro. En efecto, al evocar la historia de la Guerra de la Independencia, el autor de esta novela pone de manifiesto los desastres de la guerra, el nihilismo al que llega. Sirve para

---

<sup>217</sup> Schopenhauer “Erst durch die Geschichte wird ein Volk sich seiner selbst vollständig bewusst”, Suttugart/ Frankfurt. Am main, 1960, II 571. In Kohut Karl, 2004.



concienciar a los lectores, la guerra desde las antigüedades sigue presente en nuestra vida. Entonces la historia del ser humano ha sido marcada por la guerra.

La larga evocación en cursiva en boca de tía Adela es un canto irónico a la ciudad, una forma de reivindicar la ciudad sufrida en manos de los extranjeros. Como en casi todas sus novelas, Salamanca vuelve a ser el marco urbano de Luciano Egido. La novela constituye, sin duda un homenaje a la ciudad y a su gente. Se pone el acento sobre la reconstrucción histórica, la recuperación de la vida cotidiana de los salmantinos, de sus costumbres y fiestas más que la recuperación de los grandes hechos o batallas.

Más próximamente, en la casa del protagonista se refleja en una escala menor la tensión que vive la ciudad con el enfrentamiento entre el padre (afrancesado) y la madre autoritaria y tradicional. Y también en la casa de la tía Adela, escenario de un encuentro entre la fantasía y la realidad a lo García Márquez<sup>218</sup>. En esta novela se muestra lo irreal y lo extraño (muertos que hacen tertulia en la casa de tía Adela, con sus heridas y sus historias particulares) como algo cotidiano y común, haciendo verosímil una situación extraordinaria aunque Luciano Egido no se inclina por el lado del nihilismo surrealista.

A la pregunta a Luciano Egido sobre qué consideraba “realismo mágico”, nos respondió que para él el realismo mágico es realismo. Así es como pueden hacerse compatibles la ficción histórica y el realismo mágico:

Para mí es puro realismo. Porque todo lo descrito en la novela forma parte de la vida humana. La muerte, los muertos que hablan son simplemente realismo. *La fatiga del sol* es la novela que más expresa este realismo donde la muerte planea en la novela desde el principio. He tenido la satisfacción de que por fin un crítico haya hablado de esta novela. Es la novela que más me ha gustado pero la única que no ha tenido premio<sup>219</sup>.

---

<sup>218</sup> Los cultivadores del realismo mágico dan por supuesta la existencia de otro tipo de realidad fantástica y maravillosa que puede ser aprehendida a través del inconsciente, del sueño, de la alucinación etc. (Demetrio Estébanez, 2008: 904-905).

<sup>219</sup> En *El Cultural* (Revista semanal y cultural del diario *El Mundo*), Ricardo Senabre hace una comparación entre *La fatiga del sol* de Egido, *Los confines* de Andrés Trapiello (novela objeto de la crítica) y *Pedro Páramo* de Juan Rufo. Las tres novelas se relacionan por el tema de los muertos redivivos. Afirma Senabre “No se piense por ello que, al emplazar la voz narrativa en el oscuro reino de Osiris, la novela de Trapiello se sitúa en la estela de ciertas creaciones imperecederas, como *Pedro Páramo* como *La fatiga del sol*, de Luciano G. Egido. Allí la muerte implacable planea desde el primer momento sobre cada página y condiciona cada información...” (Ricardo Senabre, *El Cultural* 5 de junio de 2009: 15). Aquí lo que se pone en evidencia es la representación del más allá como un mundo real y natural. Existe una conexión real entre estos dos mundos que borra todo misterio.

### 2.1) *El autor y su obra*

José Luis Sampedro (Barcelona, 1917) es un autor consagrado de la literatura española. Nacido en Barcelona vivió con su familia en Tánger hasta los 13 años; y de vuelta a España, residió durante tres años en el “Real Sitio”, en Aranjuez, donde su padre ejercía de médico. Al estallar la Guerra Civil de 1936 combatió primero en el lado de los republicanos pero se pasó, después, al bando de los nacionales. Estudió Economía y ha trabajado durante muchos años en el Banco Exterior de España simultaneando esta dedicación con sus clases como profesor de la Universidad Complutense. Desde 1990 José Luis Sampedro es miembro de la Real Academia Española.

La trilogía clave de su producción novelesca es *Los círculos del tiempo*, integrada por *Octubre octubre*<sup>220</sup>, publicada en 1981, y novela que dará lugar a otras dos *La vieja sirena*<sup>221</sup> (1990) y *Real Sitio*<sup>222</sup> (1993). Esta trilogía propone una metáfora del tiempo y hace una honda reflexión sobre la existencia humana. A la vez, y como es usual en su narrativa, la metáfora sirve para tocar otras cuestiones, la dualidad del ser humano, o la denuncia del abuso de poder. “Los círculos del tiempo” envuelven a los personajes en una maraña de aventuras y situaciones marcadas por la dualidad. En palabras del propio José Luis Sampedro *Octubre Octubre*, es una novela del amanecer, de incertidumbre, de inseguridades y de tentativas. *Vieja sirena* es la novela del mediodía y *Real Sitio* es el atardecer (...) <sup>223</sup> porque la tonalidad de los sentimientos, en general, es más melancólica y serena.

Matilde Moreno<sup>224</sup> apasionada estudiosa de Sampedro ha publicado ya dos interesantes monografías sobre el autor: *José Luis Sampedro: Plenitud y literatura; el autor y su obra* (2002) y *Real Sitio, espejo múltiple de José Luis Sampedro* (1997). La conclusión de Moreno en estos trabajos es que la trilogía de

---

<sup>220</sup> José Luis Sampedro, *Octubre octubre*, Madrid, Alfaguara, 1987.

<sup>221</sup> José Luis Sampedro, *La vieja sirena*, Barcelona, Destino, 1990.

<sup>222</sup> José Luis Sampedro, *Real Sitio*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999.

<sup>223</sup> Santiago, M. El Urogallo 92-93, Enero Febrero, 11-21.

<sup>224</sup> Matilde Moreno ha realizado varios estudios sobre el autor y su producción literaria. Podemos citar entre otros *José Luis Sampedro: Literatura y Plenitud, el autor y su obra*, Málaga, Agora, 2002. *Real Sitio, espejo múltiple de José Luis Sampedro*, Madrid, Doce Calles 1997.

Sampedro refleja perfectamente la personalidad del novelista. Como humanista, el escritor plasma en sus narraciones la cosmovisión heraclitana, marcada por el signo de la duplicidad, la paradoja, los opuestos semejante. El escritor trata de poner en evidencia los dos lados del ser humano, potenciar los dos lados pero no reprimir las inclinaciones.

También hay que recordar que con motivo del bicentenario sobre los acontecimientos de la Guerra de la Independencia, José Luis Sampedro<sup>225</sup> explicó los mecanismos de la transformación de la realidad histórica en ficción, ofreciendo claves a sus lectores para una correcta lectura de su novela *Real Sitio*. Este archivo recoge en una videograbación interesantes afirmaciones de Sampedro: la idea de que al escribir procura hacer arqueología de sí mismo; su fe en que la realidad es incomprensible (puede ser interpretada pero es una verdad adaptada por cada uno) y su convicción de que aunque sus novelas son ficticias, las concibe como reales. “tengo que creer en lo que escribo... Cuando se miente hay que mentir convencido”<sup>226</sup>. En sus novelas utiliza una documentación rigurosa aunque disfrazada de ficción.

## 2.2) Estructura y elementos comunes

*Real Sitio* se compone de dos partes claramente definidas por su datación. La primera se desarrolla entre 1930-1931 y tiene como protagonista a Marta, una brillante estudiante de historia. La segunda tiene lugar en los años 1807-1808 y su protagonista es don Alonso Vázquez de Andrade, el Aposentador Mayor del rey Carlos IV.

En la primera parte vemos a Marta, tras acabar sus estudios en la universidad, confiada en conseguir el puesto de trabajo en la misma universidad donde ha estudiado y ha hecho una brillante carrera. Pero, para su sorpresa, el puesto es concedido a otro estudiante, poco brillante. Las recomendaciones de su profesora, Clemencia, no le han servido de nada. Decepcionada, Marta no tiene más elección que la de aceptar un puesto en la biblioteca del palacio de Aranjuez para catalogar documentos. De este modo, al menos tendrá cerca los materiales necesarios para redactar una tesis que tenga que ver con los siglos XVII o XVIII.

---

<sup>225</sup> El autor intervino como ponente en un Acto organizado por La Biblioteca Nacional Española y la Asociación de profesores “Francisco Quevedo” sobre el tema “La realidad en la novela histórica” en Madrid en mayo de 2008. consulta hecha el 7 de junio de 2010.

<sup>226</sup> Hará la misma observación durante la entrevista que concede a Guillermo Altares con motivo de la publicación de dicha novela el 01/10/1993 en la revista El Cultural.

Su madre acaba de morir y Marta es huérfana de padre desde pequeña. Su padre, militar, murió en la guerra de Marruecos. De manera que Marta necesita el trabajo.

En Aranjuez, vive en la pensión de Soledad junto con otra chica, Joaquina (Quina). Marta está contenta con su trabajo y descubre un mundo diferente de la que ha conocido hasta ahora. Descubre la vida de la gente humilde, la clase obrera que lucha contra la injusticia social. Conocerá a Germán, de quien se enamora. En la biblioteca del palacio entra en relación con un viejo fantasmagórico que ha vivido en tres épocas distintas 1808, 1892 y 1930, fecha en la que coincide con Marta. Se llama Janos y se enamora de la protagonista, a quien cuenta sus aventuras y amores a lo largo de los años. Morirá al intentar salvar a Marta de lo que él creía un asesinato. En realidad, Marta no iba a ser asesinada. Solo participaba en la película dirigida por Germán sobre la época de 1808; el motín de Aranjuez. Janos creyendo salvarla de la muerte se lanza a rescatarla y cae al vacío.

En la segunda parte 1807-1808, el protagonista es Don Alonso, el Aposentador Mayor de la corte que se encarga de disponer y preparar la llegada del rey a los lugares.

Don Alonso y su ayudante Roque van de camino a Aranjuez donde pronto llegará la Corte. En sus conversaciones se plasma la situación política, el descontento del pueblo, la crispación. Don Alonso no desea sino retirarse de la corte y de todo ese hervidero de rumores. Pero conoce a Julia, una joven embarazada, abandonada por su novio, y se enamora de ella. Para salvarla de la deshonra se la lleva a Galicia, y apadrina al niño que no es suyo. Una amiga de Don Alonso, Malvina, mujer de muchos misterios que estuvo en el punto de mira de la Inquisición, se encargará de educar a Julia, la que ha de ser la futura esposa del Aposentador Mayor de la Corte. De manera, pues, que en este mundo ficticio conviven los personajes fabulosos con los históricos, el rey Carlos IV, el príncipe de la paz, Manuel Godoy, la reina María Luisa, el príncipe de Asturias, Fernando VII. Malvina ha vivido en París y en Londres, justo en las fechas próximas a la Revolución francesa. Por eso presiente que en España se aproximan nuevos tiempos de guerra.

A primera vista, no hay mucha interrelación entre las dos partes de la novela excepto por la presencia de Janos, este personaje misterioso que vive en el palacio. Pero al referirnos a los años 1930 y 1807 obviamente nos ocupamos de fechas cruciales en la historia de España que preceden movimientos populares contra el poder central.

En 1807, las tropas napoleónicas entran en España. Godoy firma el tratado de Fontainebleau, Napoleón aparece como el nuevo rey de Europa. Se vislumbran muchos cambios y la nobleza se siente amenazada. El pueblo manifiesta su descontento contra Godoy, el Príncipe de la Paz que culminará en el “motín de Aranjuez” de 1808 con la abdicación del rey Carlos IV en su hijo Fernando VII.

En 1930, España está al borde de una crisis. La injusticia reina en todos los dominios. Marta, la protagonista, es víctima de ese sistema que le hace perder su trabajo. Agustín, el niño que conoce en Aranjuez, tiene que trabajar en un hotel para poder vivir y no puede realizar su sueño de coronar unos estudios. Este descontento popular acabará con el nacimiento de la Segunda República en 1931. El presidente Juan Bautista Aznar<sup>227</sup>, reconocerá ante los periodistas el cambio, dando razón a Germán, quien antes de las elecciones sentenciaba la derrota de la monarquía:

-No pasa nada, señores: que España se acostó ayer monárquica y se ha despertado republicana.

Aznar no se había enterado. Pero la gente ya se había echado a la calle esperando la república, dándose cuenta de que la monarquía se hallaba en coma. Mientras en Palacio el Consejo de Ministros del lunes se mostraba incapaz de decisiones adecuadas, el alcalde de Éibar, como el de Móstoles en 1808 frente a Napoleón, proclamaba la república, y hasta el general de la temida Guardia Civil reconocía la realidad popular (José Luis Sampedro, 1999: 525).

Además, los dos personajes llegan a Aranjuez con una cierta aprehensión, pero allí descubren un mundo diferente y viven experiencias enriquecedoras. Don Alonso encuentra el amor en Julia y Marta en Germán. Este joven lleno de ideales políticos ayudará a la protagonista a tomar consciencia de la política o a comprometerse para la mejora de las condiciones sociales:

Marta vive ese momento histórico allí mismo, al pie del balcón donde acaban de izar la bandera tricolor, con la franja morada sustituyendo a una de las dos rojas, y sin el escudo real. Abrazada por Germán, la emoción le impide hablar, las lágrimas empañan su vista. Es una emoción multitudinaria (José Luis Sampedro, 1999: 526).

Sin embargo, a medida que va avanzando el relato, Marta irá conectando poco a poco con la historia que se cuenta en la segunda parte, mediante la contemplación de los retratos de don Alonso y Malvina que encuentra en la

---

<sup>227</sup> Nombrado Jefe de Gobierno durante el reinado de Alfonso XIII, tras la dimisión del General Primo de Rivera en enero de 1930.

biblioteca. Marta es historiadora y sabe un poco sobre la vida de la condesa de Brías, es decir Malvina. Esta tarea de conexión se facilitará con la aparición de Janos.

Desde el punto de vista narrativo, son varios los narradores utilizados, en primer lugar los propios protagonistas, pero también personajes secundarios que toman la palabra. También existe un narrador omnisciente. Entre los primeros están Marta y Don Alonso y como secundarios, Malvina, el conde de Valduerna, y en la segunda parte el profesor Ernesto Ribalta. También, a veces, la narración se presenta a modo de monólogo, para el personaje de Elvira Valduerna, la mujer del conde, y Soledad, la mujer que aloja a Marta. Este modo de proceder permite captar las diferentes perspectivas de las historias. Y la proliferación de tantos personajes traduce la agitación y preparación del motín y del cambio que se aproxima.

La novela se divide en dieciocho capítulos contados alternativamente, un año tras otro; es decir el primer capítulo empieza con 1930 y el segundo con 1807 y así sucesivamente.

El texto adquiere de esta forma una estructura binaria. El narrador omnisciente de las dos primeras partes empieza el relato situando al lector en la trama y luego introduce a los dos protagonistas. Las partes siguientes se titulan respectivamente “Marta” en 1930 y “Alonso” en 1807. Progresivamente iremos descubriendo a los demás personajes. “Soledad” en 1930 y “Malvina” en 1807. Esta presentación no es fortuita ya que “Malvina” representa la amiga confidente de Alonso. Han vivido muchos acontecimientos en París. Por su parte, Soledad adquiere una función importante por Marta. Ella la albergará en su pensión y llegarán a compartir confidencias. Marta aprenderá mucho de ella. El tiempo se adueña del relato y de los acontecimientos. Y mientras el tiempo varía y alterna, el lugar parece estático. Estamos en Aranjuez en las dos partes lo que se contrapone a la circularidad del tiempo.

La narración es muy extensa, pero cautiva la atención del lector por las notas de suspense del narrador. Janos intentará llamar la atención de la protagonista sobre su presencia a través de pequeñas cosas; la tinta mojada o fresca, la desaparición de un objeto o el desplazamiento de un libro en otro lugar. Al final ocupará gran parte del relato. Marta se sentirá atraída por este personaje un poco quijotesco como lo define ella:

¿Qué hace usted aquí? –La voz es seca y ronca, con saltos agudos. La mano del farol baja un tanto y Marta distingue la cara alargada, los ojos claros hundidos y obstinados, la nariz delgada y grande, los labios finos y pálidos, el mentón hacia delante, la prominente nuez de Adán. Un bigote canoso algo caído hacia los lados. (...) El hombre se acerca. Es alto; de cuerpo delgado y quijotesco. Parece tembloroso... (José Luis Sampedro, 1999: 75).

Ciertamente, el aspecto quijotesco se refiere a estas historias que cuenta y parecen cosa de locos. Afirma haber vivido los acontecimientos de 1807 hasta la fecha. Está convencido de que Marta es una de las chicas que ha amado y a la que perdió. Y de hecho ve y actúa como si estuviera en este tiempo pasado.

### 2.3) *Historicidad*

A través del tiempo o de los años, José Luis Sampedro ha demostrado la circularidad del tiempo. En 1930 comprobamos que se repiten los mismos hechos que ocurrieron en 1807 cuando el pueblo estaba a punto de estallar ante el abuso de poder. Las dos épocas son similares. El poder se derrumba por la fuerza del movimiento popular. Emilia Pardo Ibáñez<sup>228</sup> ha revelado en “Historia y Ficción en *Real Sitio*, de J.L. Sampedro” algunas de las fuentes utilizadas por Sampedro para referir los elementos históricos en la novela como, por ejemplo, el original de las fotos de los infantes en la cartera de Godoy, que proviene de un artículo de Pérez Guzmán, o la estampa del rey en calzoncillos y la reina María Luisa en camión durante el motín, tomadas de un manuscrito. Estas fuentes subrayan el carácter verosímil de la novela.

Aunque nos encontramos con los mismos actores de otras novelas, y de estas fechas, Primo de Rivera, El rey Alfonso XIII, Godoy, los reyes Carlos IV, la reina María Luisa, el Príncipe Fernando VII, el jefe de gobierno Juan Bautista Anar, de lo que se trata en esta novela es de la similitud en los acontecimientos, del eterno retorno de la historia. La repetición de los mismos acontecimientos, el abuso de poder de dirigentes como el Príncipe de la Paz o el gobierno durante el reinado de Alfonso XIII son desenmascarados en la novela de Sampedro. En el capítulo “22 de abril” correspondiente al Príncipe de la Paz (187-200), se pone en evidencia la personalidad de Godoy. El príncipe expresa al Conde de Valduerna

228

Emilia Pardo Ibáñez, *Actas del Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Murcia 21, 24 de noviembre. Coord. José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez, Murcia, Universidad, 1994: 515.

sus proyectos. Le pide que redacte en secreto unos documentos sobre el acuerdo con Napoleón por el que Godoy recibirá la región de Algarbe en Portugal si ayuda al Emperador a conquistar Portugal y su realeza. Godoy pide suma discreción, haciendo creer que el documento es muy confidencial. Pero esta, es una trampa para probar la lealtad de Conde ya que no confía en él:

Godoy, ya vestido, despide al conde y queda un momento a solas. Sonríe satisfecho felicitándose por su buena idea para probar a Valduerna. Le ha dado un borrador del tratado que no es el auténtico. La clausura de las plazas fronterizas estaba en el original pero ya Izquierdo en París había conseguido retirarla. Godoy la ha vuelto a incluir para el conde, incluso exagerándola, para ver si llega a manos de los fernandinos, lo que demostrará el doble juego de Valduerna. (Sampedro, 1999: 195-196).

Tampoco nos sorprenden los pensamientos del conde acerca de Godoy, para quien trabaja. Se indigna de las intenciones del Príncipe de la Paz para con su mujer que ha sido indiscreta y ha visto el retrato del último hijo de la reina María Luisa en la cartera de Godoy. Lo que puede confirmar los rumores de su relación con ella:

¡El muy sátiro! No respeta nada, repantigado en su poltrona, sonrisa bellaca, ¡pidiéndome que exhiba a mi mujer! Vamos, que se la lleve, pero ¿Qué se ha creído?, con su esposa y su querida además de la reina, y las que tumba sobre el diván (...) otros son peores, ese Godoy con la reina, hoy he visto la prueba, esas miniaturas en su cartera, el infante entre sus hijos, el muy sátiro... ¡Y la vieja zorra! Comprendo a don Fernando, su dolor, una madre así lacera el alma... (José Luis Sampedro, 1999: 196-197).

Aunque no lo dice, el conde de Valduerna piensa que Godoy es un interesado, que ha usado sus encantos y su relación con la reina María Luisa para conseguir sus objetivos. Justifica su infidelidad a través de la de Godoy. Porque el conde también tiene vidas secretas, tiene amantes (incluso una francesa) a pesar de estar casado y tener hijos. Por eso, para justificarse, cree que su pecado es menor. Sampedro denuncia estas prácticas palaciegas, las libertades del placer que al final no se pueden ocultar, aunque aparentemente todos estos asuntos se desarrollen en secreto. Estos elementos subrayan el color local en el relato ficticio. Elvira Vaduerna está al tanto de las andanzas de su marido pero se calla. Lo que le interesa son sus propios objetivos; por eso, se deja abrazar por Godoy para proteger a su marido, del que se sospecha como traidor, y también para proteger a sus hijos.



...esta blasfemia es lo peor, rezaré un rosario, me arrodillaré en mi cuarto, mañana me confieso, lo de Manolo es menos grave, lo hago por mi marido y el futuro de mis hijos, lo de Lucas está ya confesado y perdonado, así es la carne y la Iglesia lo sabe, Dios es misericordioso (José Luis Sampedro, 1999: 426).

Esta figura encaja bien con la idea común sobre Godoy, alguien que solo miró por sus intereses. Responde a la imagen y rumores populares. También el rey Carlos es descrito como lo pinta la Historia. Un rey a quien le gustan la caza y los relojes. De hecho visitará la relojería real donde conocerá a Lucas, este joven de quien se ha enamorado Julia, pero que resulta ser un farsante que mira por sus intereses.

En efecto, el rey es presentado como víctima de Godoy, de la reina María Luisa y finalmente de su hijo Fernando VII. Alonso lamenta la suerte del monarca. Por su función de aposentador tiene la oportunidad de estar en la intimidad de los reyes y nos irá contando todo lo que ocurre. Así nos relata el escándalo montado por la reina cuando Godoy es abucheado por el pueblo a la llegada de la Corte a Aranjuez. María Luisa es presentada como impulsiva, colérica e infiel, pues ha tenido un hijo con Manuel Godoy. Alonso lo ha sabido de boca de Roque su servidor y también lo sabe el conde Pedro Valduerna, quien tuvo la oportunidad de comprobarlo cuando acudió a la cita de Manuel Godoy:

Al cogerla el ujier cae de un bolsillo una pequeña cartera de cuero granate que Valduerna le ha visto llevar siempre consigo. El ujier se disculpa, recoge la cartera y la deja abierta sobre la mesa. Godoy se acerca al subalterno para colocarse la prenda y, mientras tanto el conde, ya de pie, tiene ocasión de ver en esa cartera cuatro miniaturas prendidas todas juntas. Tres son retratos de los hijos de Godoy: Carlota Luisa, habida con su esposa y Luis y Manuel con su amante, doña Josefa Tudó. El cuarto niño produce enorme sorpresa a Valduerna: es el príncipe Francisco de Paula, hijo de los reyes don Carlos y doña María Luisa. ¿Qué hace ese retrato junto a los otros tres? (José Luis Sampedro, 1999: 195).

Roque representa la voz del pueblo enrabietado contra Godoy y a favor de Fernando VII. Expone sus motivos y preocupaciones a Alonso. Roque lamenta la situación de España y acusa al príncipe de la paz en esta conversación con Alonso:

- -Si hubiésemos amigado con los ingleses, en vez de con esos ateos de la Revolución...
- -¿Con los ingleses, que sólo piensan en soliviantar nuestras Indias y acaban de atacarnos en Buenos Aires?
- -Pues ni los uno ni los otros, digo yo. Godoy parece un mandado de Napoleón y eso no es de ley. (...)
- Usía lo sabrá mejor. De todos modos ese choricero, con perdón...
- -Ya estás otra vez contra el Príncipe de la Paz.

- ¿No voy a estar, si el pueblo no puede vivir, con los precios subiendo y los tributos? Nada irá bien si quienes nos mandan se pelean entre ellos como perros y gatos. No se puede navegar con el timón a un rumbo y las velas a otro. (...)
- No todos logran que les empuje una reina, como el señor Godoy. En doce años ha pasado de Guardia de Corps a Príncipe y Generalísimo. Y ahora lo que faltaba: Gran Almirante, aunque nunca se haya mojado en la mar.
- Tu no puedes criticar a quienes se apoyan en mujeres, que mucho las cultivas –replica burlón Alonso, (...).
- Serán hablillas pero don Fernando, el Príncipe de Asturias, se las cree. Por fuerza ha de mirar mal a su propia madre y odiar al favorito (José Luis Sampedro, 1999: 26, 2,728).

Los dos reconocen las dificultades de los reinos de Europa. Roque cree que es la corona la que provoca esos males. A eso, Alonso responde “—No sólo ellas; es general. La historia está dando un golpe de timón. Unos tiempos quedan atrás y otros asoman. Dios ha volcado el Gran Reloj de Arena poniendo arriba el abajo, como en la Francia” (José Luis Sampedro, 1999: 29). Alonso quiere afirmar que no hay vuelta atrás. Está convencido de la proximidad de una revuelta como en Francia.

Tanto Godoy como el rey Carlos IV son indiferentes al sufrimiento del pueblo. Vemos en las reflexiones de Don Alonso, similares a las de su ayudante Roque, la queja con Godoy y la compasión por Carlos IV:

...mi mundo no es el cambio, como mi pobre rey, ¡qué feliz viviría don Carlos de mero hidalgo! Componer sus relojes, tocar violín, cazar a diario para olvidarse de la corona, plantar aquí jardines por nostalgia de Nápoles, su ventura, ¡qué soledad la suya! El hijo contra, el pueblo con el hijo, la mujer a lo suyo, he hecho callar a Roque, pero Godoy y ella dan motivos, hasta dicen que los dos últimos príncipes no son hijos de... no puedo pensarlo (José Luis Sampedro, 1999: 34-35).

Tampoco el príncipe de Asturias, Fernando VII, escapa de los juicios de los personajes. Si bien Roque y Pedro Valduerna lamentan su suerte, y el comportamiento de su madre, la reina, Alonso intenta subrayar la manipulación y mezquindad con que Escóiquiz llevó sus asuntos. Fernando VII es un títere en manos de Escóiquiz que solo busca deshacerse de Godoy:

Al cabo el Príncipe de la Paz se retiró a su palacio con aire sombrío, mientras los reyes quedaban en su cámara y el Príncipe de Asturias permanecía en la suya con sus fieles, ajeno al parecer a tanta agitación, aunque era de suponerle muy atento a los acontecimientos (...) También oí decir a algunos que el príncipe de Asturias había prometido tierras del Real Sitio para los huertanos de la villa, tan pronto fuese rey, lo que impulsaba a la gente (José Luis Sampedro, 1999: 536, 538).

El lector se entera del motín de Aranjuez a través la carta que Alonso escribe a Malvina. La descripción de los hechos es conmovedora:

De pronto sonó el toque de “a caballo”. Aún hoy no se sabe quién lo ordenara, pero toda la máquina formada respondió a él. En los cuarteles de Españolas y Walonas tocaron a generala, mientras los Corps formaban en la plaza de Palacio y los Granaderos emplazaban media compañía a la puerta de Godoy y otra media a la espalda de su palacio en la calle de la Reina. Ante tales medidas la agitación y hostilidad incubadas desde tiempo atrás entre el pueblo estallaron con violencia, espoleadas además las masas, como luego se supone, por gentes llegadas de fuera, dirigidas por un hombre con un parche en un ojo que daba instrucciones y consignas desde el figón de La Valenciana. En un santiamén las masas populares, como aquellas de París, querida amiga, confluyeron como torrentes hacia el palacio del Príncipe de la Paz (José Luis Sampedro, 1999: 536-537).

El rey se siente impotente ante esta agitación y Fernando VII aprovecha su popularidad para alejar sus padres del trono:

Y los mismos vítores, ramos y aclamaciones se registraron cuando, cinco días después, el nuevo rey entró triunfante en Madrid por la puerta de Atocha, a eso de las once de la mañana. Quienes lo presenciaron hablan de la locura popular, pues las gentes se abrazaban a las piernas del monarca a caballo y besaban sus pies e incluso alguno se tendió en el suelo para que la montura pasara sobre él.

Desde entonces el Real Sitio quedó como desamparado, con sólo en Palacio don Carlos y doña María Luisa como personas reales hasta que, la víspera del domingo de Ramos, fueron llevados a El Escorial para mejor seguridad (José Luis Sampedro, 1999: 543).

En cuanto a la representación de la historia en la primera parte de la novela 1930 se hace por pequeñas evocaciones. Se habla de la situación política y del malestar general del pueblo. Soledad, la casera de Marta, cuenta la lucha de los obreros en 1909 en Barcelona contra los burgueses. La muerte del general Primo de Rivera se anuncia en el diario ABC y produce reacciones divergentes. Don Celestino, el jefe de Marta, está afectado por la muerte del ex dictador porque para él José Antonio era un buen patriota, “el pacificador de Marruecos” (José Luis Sampedro, 1999: 69-70) mientras que Soledad afirma que se lo ha merecido ya que según ella, el poder les hace olvidarse de los demás. Por eso, comentario es fácil percibir que Don Celestino es un conservador mientras que Soledad tiene ideas progresistas.

También se habla del homenaje a un artista, Rusiñol, en la taberna donde están comiendo Marta y el profesor Ribalta. El profesor aprovecha para criticar la actitud separatista de los catalanes.

De todas formas en la primera parte de la novela, es decir, en la historia de 1930, la ficción es la que prima ya que es el tiempo real de la protagonista y significa la actualidad. Por eso se evocan hechos e incidentes cotidianos. En la segunda parte, sin embargo, domina la historia, la vida de la corte de Carlos IV y las agitaciones antes del motín de Aranjuez. Aunque existen muchos personajes ficticios, los elementos históricos son visibles.

La elección de una estudiante de Historia como protagonista de la novela no es gratuita. En la entrevista que concede a Guillermo Altares, José Luis Sampedro afirma que *Real Sitio* es una reflexión sobre el trabajo del historiador ya que el lector descubre a la vez el trabajo de los historiadores sobre la corte de Carlos IV y lo que ocurrió en aquella corte. Añadirá en la misma entrevista a propósito de la Historia y de su representación “Me encanta reunir el pasado del XVIII y lo que los historiadores del siglo XX piensan sobre ese pasado. No creo en la objetividad de casi nada. Todo lo que decimos o creemos que es una descripción, no lo es, siempre interpretamos, nunca describimos”<sup>229</sup>. Esto es lo que constituye el lema de la nueva novela histórica o posmoderna; interpretar los hechos, presentarlos a nuestro modo de ver y de entender. Por eso, Sampedro presenta a sus personajes históricos llenos de vida con muchos detalles, con diferentes historias, diferentes interpretaciones y perspectivas. Utiliza una abundante documentación para poder dar verosimilitud al relato histórico. En la segunda parte de la novela, el narrador se explaya sobre las costumbres, los usos, la vestimenta lo que refleja el decorado local. Reconstruye aquella España del principio de siglo a través de personajes ficticios e históricos. Por ejemplo, a través de don Alonso, protagonista de la segunda parte, nos enteramos de la vida de la corte.

De todas formas en esta novela no se trata de representar la Guerra de la Independencia sino de pintar el momento previo a los cambios. Esta sensación de miedo y a la vez de expectación en cuanto a lo nuevo.

En 1807- 1808 se rompen todas las convenciones sobre la Guerra. Todas las clases sociales hombres, mujeres como niños se unen para echar fuera al invasor. También en 1930 con la muerte de Primo de Rivera otra era que desaparece, la dictadura deja sitio a una edad en la que ya no se necesita distinguir clases sociales. Por eso, Soledad se alegra, porque Germán que está en Francia puede volver tranquilamente. El pueblo es soberano y es él quien decide. De la misma manera, el autor no quiere hablar sobre la Segunda República sino los momentos previos a este nacimiento. Germán y sus amigos al final consiguen su

---

229

El País.com, 01/10/1993 con motivo de la publicación de la novela, consulta 20/05/10

objetivo. Aunque Marta está emocionada, no deja de pensar en Janos este personaje tan extraño.

#### 2.4) *Real Sitio, novela posmoderna*

Catherine Beyrie Verdugo<sup>230</sup> en su tesis *Les cercles du temps chez José Luis Sampedro* ha estudiado detalladamente el funcionamiento del tiempo en esta trilogía y ha llegado a la conclusión de la habilidad de José Luis Sampedro en el manejo del tiempo como agente activo en la vida del ser humano. De algún modo lo que Sampedro muestra en esta trilogía es el eterno comienzo de los mismos hechos aunque de épocas diferentes. Para ello, Beyrie pone el ejemplo de Irak, un país atacado por los Estados Unidos, confiando en su supremacía. “Par conséquent, elle permet (la trilogie) à l’auteur engagé de dénoncer la suprématie insolente d’un seul pays, qui écrase impunément tous les autres dans son propre intérêt. En outre, avec ses cercles du temps, il adopte une vision philosophique de l’histoire qui affaiblie régulièrement des gouvernements trop puissants qui ne se remettent plus en cause, laisse émerger l’individu qui cherche la vérité et la profondeur de sens de l’humanité » (Catherine Beyrie, 2008 : 41)<sup>231</sup>. Godoy confiado en su poder y en la relación especial que tenía con la reina María Luisa no pensó en su final. Alfonso XIII tampoco pensó en el pueblo que sufría de injusticia y estaba dispuesto a luchar para mejorar su condición de vida. En la primera parte por ejemplo, Marta no consigue el puesto porque no ha sido recomendada. Después es Ernesto Ribalta, el profesor de Marta, quien es víctima del mismo tratamiento. Esperaba conseguir un puesto académico, pero al final se dan a otro que posee un título nobiliario:

–Hoy no logro explicarme bien, perdóneme. Es que llevo días disgustado. Como sabe, acaban de proveer una plaza de académico que, por méritos probados... usted conoce el rigor con que me exijo a mí mismo, me correspondía. Y lo más doloroso es que no ha prevalecido la justicia, sino influencias a favor de cierto título nobiliario muy apreciado en Palacio... (José Luis Sampedro, 1999: 431).

---

<sup>230</sup> Catherine Beyrie Verdugo, *Les cercles du temps chez José Luis Sampedro*, Universidad de Pau, 2008.

<sup>231</sup> Por consiguiente, permite (la trilogía) al escritor comprometido denunciar la supremacía insolente de un solo país, que oprime impunemente los demás en su propio interés. Además, con sus círculos del tiempo, adopta una visión filosófica de la historia que debilita regularmente gobiernos demasiado potentes que ya no se ponen en tela de juicio, deja emerger al individuo en busca de la verdad y de la profundidad del sentido de la humanidad.

La utilización metafórica del tiempo, sirve para denunciar la hegemonía de las grandes potencias, y también contar la historia de los pequeños grupos, la historia del pueblo marginado, víctima del poder al que se intenta transcribir en las nuevas literaturas.

En la conclusión de su estudio, Catherine Beyrie afirma “La vision globale de l’histoire que propose José Luis Sampedro ne s’éloigne jamais longtemps de l’être humain. Il est avant tout, un humaniste. La construction de la mémoire des hommes qu’est l’histoire est indissociable de la réflexion sur la mémoire qu’opèrent les personnages. Pour lui, qu’elle soit collective ou individuelle, la mémoire est omniprésent dans la construction de l’être humain<sup>232</sup> (Catherine Beyrie, 2008: 142).

De manera que *Real Sitio* representa la narratividad de la trilogía del autor: la historia como pretexto para demostrar la circularidad del tiempo. Por eso nos conecta a dos fechas distintas, 1930 y 1807. Además, vale la pena subrayar la interrelación entre los dos tiempos porque todos los enigmas de la historia reciente, el lector los va a encontrar resueltos en el pasado. A medida que va avanzando el relato, Marta se verá identificada con la historia del pasado que reconstruye en la biblioteca donde trabaja. La misma identificación se hace con España, al borde de otro cambio, como el del pasado. El autor introduce determinados elementos para unir una historia con la otra (la campanilla de plata en forma de sirena, una guía de Viena en 1893, los abanicos) y conseguir las permanencias o similitud de los tiempos. La continuidad temporal se da en los personajes en origen o final de otra identidad. Es el caso de la fusión entre las dos mujeres; Malvina en 1807 y Marta en 1930, la reencarnación como expresión de la continuidad temporal. En efecto, cuando se proclama la Segunda República, Marta emocionada, recuerda los momentos vividos al lado de Germán, su participación en este proyecto y se identifica con Malvina y con las otras mujeres que lucharon en 1807 para el advenimiento de nuevos tiempos:

... Preparó cafés, anotó encuentros... Se movió entre rostros innumerables, siempre sonrientes y felices, activos, ilusionados... vivió la realización de un sueño, respiró la libertad en la acción y, mientras cooperaba con todos, recordaba las compañeras activistas de Malvina y volvía a sentirse atraída por aquellos ideales, convencida de

---

232

La visión global que José Luis Sampedro propone de la historia no se aleja demasiado del ser humano. Él es antes que nada humanista. La construcción de la memoria de los hombres que es la historia, es indisoluble de la reflexión que los personajes hacen con la memoria. Para él, que sea colectiva o individual, la memoria es omnipresente en la construcción del ser humano.

que dignificar a la mujer y darle nuevos objetivos sería una magnífica tarea en la nueva España republicana... (José Luis Sampedro, 1999: 526-527).

Los rasgos del posmodernismo en esta novela se caracterizan por la atemporalidad que se expresa a través de la simultaneidad de los hechos, del aspecto carnalesco, de la heteroglosia por el uso de distintos narradores y de la manifestación de la metaficción con el personaje de Janos quien ha vivido tres épocas. La nota o el letrero que Marta pone en su tumba después de su muerte (1751-1931) le confiere un carácter fantasmagórico, ficcional, literario. Es un personaje que deja intrigada a la protagonista ya que las historias que cuenta, sus aventuras con estas mujeres, Malvina/ Bettina, quedan patentes a través de ciertos elementos como la arqueta de la India, el abanico de Malvina. Con la presencia de Janos asistimos a una transgresión del tiempo para llegar a la atemporalidad. El tiempo queda fuera del control humano como dice Janos “el tiempo no se agota en los relojes, está sobre ellos”. En efecto, el reloj es una obra del hombre, quien lo puede manipular y muestra el permanente presente que borra la frontera entre estos dos mundos. De hecho Marta se verá transportada en este mundo evocado por Janos. La certeza con la que le habla a Marta la deja convencida aunque al principio intentará defender su identidad. El encuentro entre los dos personajes en el capítulo del “1930: señor de la noche” no abriga ni sorpresa ni miedo de parte de Marta aunque actúa con cierta reserva al principio. Esta simultaneidad del tiempo se ve en la forma de contar el relato, que se establece en la misma esfera. Como lo explica el protagonista de *La isla de los jacintos cortados* de Torrente Ballester, no hay futuro ni pasado, todo es presente:

Ni el pasado existe ni el futuro. Todo es presente, como bien advirtieron los teólogos cuando afirmaron que la vida entera de los hombres y del cosmos, eso que llamamos historia y de la que una buena parte está aún por acontecer, es pura actualidad en la mente. (...) La anulación del tiempo beneficia al espacio. La historia es una especie de paisaje con figuras, aunque prácticamente interminable. Lo que seguimos llamando el pasado, queda a la izquierda: enfrente, lo presente y el futuro a la derecha. El espacio es circular y giratorio (Torrente Ballester, 1998: 48-49).

Estamos en Aranjuez en los dos historias. Los dos mundos son representados; la villa, donde se mueven personajes ficticios (Lucas, Julia, Sarah) y el palacio real donde se encuentran los personajes históricos (Carlos IV, Godoy, María Luisa, Fernando VII). Además no hay que olvidar esta oposición entre estos mundos tanto en la primera parte como en la segunda parte de la historia, La aristocracia frente al pueblo llano en la historia de 1807 y la burguesía frente al proletariado en el Aranjuez de 1930. En la historia de 1807-1808, en la villa están

los personajes ficticios y en la Corte los personajes históricos. Don Alonso sirve de nexo entre estos dos mundos. Se enamora de Julia, una plebeya de la villa y la visita. Lo mismo ocurre con Marta quien sirve de puente entre el palacio donde trabaja y el mundo del proletariado donde vive.

La memoria creativa e imaginaria da lugar a esta novela. Establece el tiempo como protagonista de esta doble historia que al final se convierte en una. El desdoblamiento se expresa a través de la historia de los mismos hechos, las mismas sensaciones vividas en 1807 antes del motín de Aranjuez se vive en 1930 antes de la Segunda República en 1931. La protagonista Marta se ve reflejada en Malvina y Bettina, dos mujeres de la época de Carlos IV, la ciudad se presta otra vez al mismo escenario. Se trata del pueblo frente a la clase alta. En 1807 es la villa frente a la corte. En Aranjuez Marta descubre el mundo de los obreros que luchan frente a este otro mundo donde trabaja, el palacio real. Marta se refleja en las dos mujeres a través del relato de Janos y de sus lecturas en la biblioteca del palacio. Siente las mismas turbaciones y tumultos previos al advenimiento de unos nuevos tiempos. En efecto Malvina participó en reuniones secretas para la liberación de la mujer y Marta al lado de Germán ha aprendido a conocer y luchar para tiempos mejores. Por eso, no puede dejar de identificarse a estas mujeres que marcaron la vida de la corte en el principio del siglo XIX:

...pero el sexo no es todo, solo un escalón, la meta es la libertad, romper el orden impuesto, ir hacia un mundo libre, al sexo como un juego mutuo, no el dominio patriarcal, abrazados, no enfrentados, sexos elegidos (...) los masones y los rosacruces quieren libertad pero dentro de esta sociedad, utilizan a las mujeres para sus fines, contra eso lucha mi grupo y vamos avanzando... (José Luis Sampedro, 1999: 163-164).

Aranjuez aparece como una ciudad recordada en la memoria de los personajes. Se erige a su vez en protagonista desde el punto de vista espacio. Madrid sólo se evoca durante las excursiones de los personajes. Este sitio es el que da nombre a la novela “Real Sitio” ya que Aranjuez era una de las segundas residencias de la familia real. A través de los personajes son diferentes perspectivas que se presenta de la ciudad. En Aranjuez Marta descubrirá un mundo de alegría, otro tipo de relaciones (Quina, Soledad, Germán e incluso con su duende Janos así es cómo lo llama Quina).

Con Agustín, se evoca la visión infantil, las fiestas de verano, las verbenas y las celebraciones, los juegos, un mundo ingenuo. Se ha enamorado de Marta, pero ella le ve como un hermano. Según asegura Matilde Moreno estos



recuerdos son los del autor cuando de regreso de Tánger estuvo viviendo en dicha ciudad con sus padres durante su adolescencia (Matilde Moreno, 1997: 58, 59, 71).

Francisco Luis Martín<sup>233</sup> afirma que casi todos los protagonistas de las novelas de José Luis Sampedro son caricaturas incompletas. Están cercados por la decepción y el desencanto que transmiten el entramado narrativo, en busca de una identidad que les dé sentido, evitando así la soledad y la escisión existente entre la idea que ellos tienen del mundo y la que se presenta ante ellos.

En efecto, en *Real Sitio*, este hecho se comprueba con la protagonista Marta. Cuando empieza la novela Marta sale decepcionada de la Universidad por el puesto de trabajo no conseguido. Se siente sola porque su madre acaba de morir y era la única familia. Su estancia en Aranjuez, su trabajo en la biblioteca y su encuentro con Janos le proporcionarán cierto entretenimiento y aprenderá mucho de este mundo. Descubre un mundo diferente del que ha conocido hasta ahora. Además toma consciencia de la situación social y empieza a luchar al lado de Germán. Este joven comprometido en la lucha para la mejora de las condiciones sociales. Cuando Marta asiste al izamiento de la bandera española después de la proclamación de la Segunda República, no puede menos dejar de identificarse a Malvina, mujer intrigante en la corte de Carlos IV. Pero aún así vemos que Marta se siente un poco desilusionada por la actitud de Germán para quien sólo importa la política:

Sí, de felicidad, a pesar de en esas horas comprueba cuánta razón tiene Soledad y cómo conoce a esos hombres. Porque en ese día y medio en Madrid, aun durmiendo ella en el mismo piso refugio de Germán y sus compañeros, viéndole a todas horas, comprende no haber sido para él lo más importante. Ha estado a su lado como otro camarada más, con la única diferencia de recibir de cuando en cuando una palabra cariñosa o una mirada encendida... Ella ha ido hacia Germán tirando por la borda todas las convicciones que hasta entonces la habían encorsetado; se ha alistado a fondo bajo las banderas de la libertad y del amor, para encontrarse con alguien exclusivamente dedicado a la primera. Hasta el punto de preguntarse qué representa ella para él, qué sentimientos le dedica ese hombre. Porque en esas horas, caldeada por el entusiasmo general, por las calles ebrias de vida, viendo incluso alguna pareja de compañeros retirarse a gozar en la intimidad, Marta ha sentido deseos de tenerle plena y exclusivamente para ella. Pero Germán, entregado a la acción, fumando sin cesar, agotado a la noche hasta rendirse al sueño en una butaca, no ha parecido darse cuenta ni sentir lo mismo (José Luis Sampedro, 1993: 527-528).

Lo interesante en esta novela es la similitud de los acontecimientos. La habilidad con la que el autor describe cada situación. La actitud de los gobiernos

---

<sup>233</sup>

Francisco Luis Martín, *Palabras y memorias de un autor*, La Coruña, Netbiblo, 2007.

frente a la masa popular es la incapacidad. El rey Carlos IV, durante el motín de Aranjuez no supo qué hacer, incluso el mismo Godoy, príncipe de la paz se vio abandonado de todos. Durante la proclamación de la Segunda República, el gobierno no supo cómo actuar. La fuerza del pueblo pudo con la monarquía.

Con esta novela, José Luis Sampedro recupera el gusto de la intriga, de lo carnavalesco, la visión heteroglótica del relato, además de usar el pasado para hablar del presente. Es que el autor quiere dar una lección, llamar la atención sobre el abuso de poder. La hegemonía de los poderes siempre termina desapareciendo o cayendo. El pueblo al que oprime, siempre termina acabando con ella. Esta mirada hacia el pasado nos sirve de guía para nuestra actualidad. En las dos historias evocadas, el pueblo al final termina siendo el protagonista triunfante, el héroe anónimo.

## 2.5) *La mascarada como doble juego y el dualismo en la novela*

La descripción que el narrador hace del personaje de Janos roza la ironía y el perfil quijotesco. Janos, ciertamente, es “Jano”, en latín “Janus”, el dios romano que tenía dos caras mirando hacia ambos lados de su perfil, simbolizando la dualidad, el pasado o el futuro<sup>234</sup>. Era el dios de los comienzos y de los finales. Es a él a quien se debe el mes “Enero” conocido al principio como “Januarius”; el primer mes del año, el mes del comienzo.

Janos habla de su pasado a Marta, sus encuentros amorosos y está dispuesto a esperar para que la protagonista recuerde estos momentos. Después vivirán lo que ambos no pudieron vivir en el pasado. Es un reencuentro.

Así es, efectivamente, con Marta, Janos piensa que está al principio del siglo XIX con Malvina o Bettina. Tiene un trato caballeresco con la protagonista. Janos está convencido de su historia y no discute con Marta. Piensa que es ella quien no recuerda los momentos vividos en el pasado. La propia protagonista lo describe como de aspecto quijotesco. Para él, las épocas son las mismas, no existe la muerte:

---

<sup>234</sup>

Ver el artículo de Matilde Moreno Martínez (1997) “Jano/Janos en Real Sitio (el dualismo en José Luis Sampedro)”, *Tropelías*, Revista del Departamento de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza.

-Es té para Su Majestad la reina. Lo renuevan para ella aunque nunca viene. No es de este círculo... Uno de los pocos placeres que conservo. ¡Qué difícil era conseguir un buen té en el nuevo París! (...).

Como observa que a Marta le encanta la evocación, el caballero se explaya sobre el París que vivió: el de Luis XVI y el nuevo. Ella le escucha con la sensación de conocer el Antiguo Régimen por un testigo. No sólo los grandes acontecimientos conocidos, sino los detalles cotidianos. (...).

-Verte y reconocerte fue todo uno; un relámpago, un faro en la noche... Luego no me atrevía a creerlo, tenía miedo de engañarme. Pero he repasado los signos, he calculado los tiempos: es tu nuevo advenimiento. Me lo debía el destino, después de tan larga preparación. He consagrado estos días a fundar mi seguridad, a creer en ella (José Luis Sampedro, 1999: 137, 140-141).

La máscara usada por los personajes revela sus verdaderas caras y sus intenciones. Por ejemplo con el encuentro del que habla Pedro de Valduerna sabemos que es un espía de Fernando VII, engaña a su mujer y tiene encuentros secretos para disfrutar del sexo en toda libertad:

...si vuelvo con los fernandinos se enterará, se pondrá contra mí, entonces Elvira podría parar el golpe, a cambio de poca cosa, un galanteo como distracción, yo más seguro, e incluso más libre, me sería fácil encontrarme con mi francesa, muchos viven así, las aventuras no dañan el matrimonio, el hombre reclama variación, mientras tanto necesito una excusa para escaparme a Madrid el sábado, no voy a perder la codiciada invitación de mi amigo el duque, con antifaces en su quinta de Villaverde, a la entrada se elige máscara, según el color que prefieres declaras tus apetitos, si buscas hombre o mujer, si hacer o dejarte, ellas lo mismo, ¡y a pescar ¡ ¡a río bien revuelto, ya lo creo! ... (José Luis Sampedro, 1999: 199).

Al mismo tiempo vemos que se hace una crítica del sistema religioso. Después de este monólogo, Pedro Valduerna se da cuenta de que esas ideas están en contra de la religión. Como excusa dice que se confesará el domingo con un verdadero arrepentimiento. Será después de haber gozado de su reunión secreta el sábado. Piensa que Dios es misericordioso y que pecando a sabiendas nos perdona igualmente si nos arrepentimos.

Malvina, en Londres, se hace pasar por un hombre. La descripción de estos personajes responde al doble juego, a la dualidad que el autor establece en la novela. En efecto, si la máscara tiene como objetivo esconder la identidad del personaje, obviamente lo que se trata es de mostrar otra personalidad o carácter del personaje desconocido por la sociedad.

Al final de la novela Malvina reconoce en un monólogo su vida secreta y lamenta la ingenuidad del pobre Alonso quien la toma por lo que no es:

¿Por qué revelé lo de la fuga? Pero no dije todo ¿por qué hablé de anandrinas? Se me escapó, no importa, hasta me divierte imaginar a Alonso caviloso, no adivinará nunca, demasiado para él, no sospechará mi verdadera vida, mi secreto reino de las mujeres, un reino clandestino pero activo, la otra cara de la luna, se os escapa, tú sólo ves a una viuda retirada, no puedes sospechar mis conexiones con la logia femenina (...) ¡si supieras la historia de las espuelas! Fueron de Eon, el capitán de dragones, dominado por mí en Sussex, después del encuentro en Londres (...) me ofrendó sus espuelas en prenda, porque yo su jinete, logrando su ansia de siempre, la que le vistió de hembra, aquella noche se quitó la máscara, no el disfraz, sino la de su carne, la de hombre o mujer que nos obligan a llevar, sin respeto a lo que por dentro somos, a la verdad íntima, aquella noche suprema libertad, gozo de las conductas deseadas, cambiamos los papeles, transgresión, apoteosis... (José Luis Sampedro, 1999: 163-164).

En este pasaje vemos la confesión de Malvina referente a su relación con el caballero d'Eon<sup>235</sup>. Durante aquel encuentro se cambiaron los papeles. Ella actuó como hombre y el caballero d'Eon como mujer. Refleja la dualidad, las dos caras contempladas en la figura del dios "Jano" y que el propio autor reconoce como elemento fundamental en sus escritos:

Si, ése será uno de mis temas recurrentes (la oposición entre dos tipos de hombre). Tengo, creo, una tendencia a ver en todo caras opuestas pero unidas; muchos de mis personajes son así. Incluso con los símbolos. Como si todo tuviera cara y cruz, pero sin que una sea superior a la otra (*Apud*, Matilde Moreno, 1997: 34; Gloria palacios, 1996: 53).

En Londres, no llegaron a dudar de Malvina, pero, en España, la Inquisición tuvo sus sospechas porque actuaba como un hombre. Janos relata estos hechos a Marta:

Era prima mía. Vivió en mi casa, nos la enviaron cuando murió su padre. (...).

– ¡Ah, eso! Sí después, cuando volvió al rigor religioso de España. Un fraile se dedicó a denunciarla. Estuvo en Aranjuez predicando, un furibundo reaccionario, Fray Luis Zúñiga.

–Ella se les escapó de las manos –ríe el caballero–. Se fue con su Carlota Joaquina y salió de la jurisdicción inquisitorial... (José Luis Sampedro, 1999: 139).

---

<sup>235</sup> Charles de Boumont, militar y agente secreto de Luis XV ejemplo por excelencia en la historia real de la ambigüedad pues sostuvo a lo largo de toda su vida la incertidumbre acerca de cuál era su sexo. En Inglaterra vivió muchos años, vestido como mujer sin que se llegase a saber hasta su muerte si era un travestido o un hermafrodita. Es un personaje perfecto para la novela de José Luis Sampedro que juega con la indefinición de tiempos, espacios, orientaciones sexuales, y que manifiesta la admiración hacia el *Orlando* de Virginia Woolf.

Matilde Moreno (1997: 37) afirma que *Real Sitio* es la novela dual del escritor ya que lleva al máximo la oposición de contrarios sobre todo en el terreno del amor.

Tenemos por una parte, el amor de Marta, la protagonista, y Germán cuyo contrapunto es el profesor Ribalta en la historia de la proclamación de la Segunda República en 1930- 1931. Por otra parte, el amor de Alonso y Julia cuyo oponente es Lucas, el joven que deja preñada a Julia en la historia de 1807- 1808. La misma dualidad se ve en la ubicación de las escenas en las dos partes. En efecto, la perspectiva social cambia de una historia a otra aunque estamos en Aranjuez en los dos casos. En la historia de 1930- 1931, la focalización se hace desde la clase plebeya (Casa Sole por ejemplo), nombrado como “la villa” mientras en la de 1807- 1808, se trata del “palacio” con la nobleza.

Las informaciones de la persecución de la Inquisición son las que Marta dispone a través de la condesa de Brías. Son rumores que Marta necesita confirmar. Por eso, insiste con Janos, este personaje quien pretende haber estado en estos tiempos.

Este doble juego permite a los personajes aparentar lo que no son. Se trata de una doble personalidad, una dualidad en estos personajes. También traduce la falsedad de las relaciones sobre todo en la historia de la segunda parte de la novela, 1807. Todo es doblez. Aunque algunos quedan íntegros como Alonso el aposentador Mayor del rey o el propio rey, los demás aprovechan de este juego de falsedad.

Al final, vemos que cada uno de los personajes tiene una segunda opción por lo que se establece un doble juego entre ellos. Godoy sospecha del conde, el conde sospecha de él, Malvina sospecha del Príncipe de la Paz. Los tres fingen su lealtad hacia el otro. Cada uno mira por sus intereses. Malvina aparece como un ser enigmático, luchando por la liberación de la mujer. Por eso se disgusta con el deseo de Alonso de amparar a Julia quien se ha quedado embarazada por Lucas. Termina resignándose al manifestar su alegría y con la esperanza de que Julia siga con sus intrigas ya que la ha educado en este sentido.

Manuel Godoy, a través de los tratados, piensa engañar a los demás, a los reyes, al pueblo, al conde de Valduerna e incluso a Napoleón. Firma a escondidas un acuerdo con Napoleón para hacerse con la región de Algarbe si le ayuda a

conquistar Portugal. Con los reyes, Godoy está preparando un viaje para huir a América escapándose así de la tiranía del Emperador que se avecina.

Pedro Valduerna aparenta ser leal a Manuel Godoy, el Príncipe de la Paz, pero en el fondo está al servicio de Fernando VII. Eso es lo que sospecha Godoy y le pone a prueba. Pero, al final cuando estalla el motín de Aranjuez, Valduerna está con los fernandinos, listo para sustituir a Alonso en su función de Aposentador Mayor al servicio del príncipe de Asturias.

Ante Godoy, Elvira Valduerna finge ignorar las aventuras de su marido. Quiere valerse del interés que le profesa el Príncipe de la Paz para conseguir su meta; liberar a Lucas encarcelado, proteger a su marido y luchar por los intereses de sus hijos entre otros.

La reina María Luisa a su vez establece un doble juego aunque lo suyo es sabido de todos o es objeto de rumores. Nos referimos a su relación con Manuel Godoy. Se rumorea que han tenido dos hijos. El pretexto de la reina para estar a solas con Godoy es el hecho de llevar dientes postizos. Sólo puede comer en presencia de Godoy.

Godoy al encargar a Malvina de una misión, no duda en expresar la falta de confianza que tiene en ella. Ella afirma que no hay que fiarse de nadie:

– ¡Qué más quisiera yo! Se inventan sobre mí demasiadas historias. Necio será quien pretenda conocer a las mujeres. Usted misma, amiga mía, es enigmática, como Talleyrand... A veces me pregunto si puedo confiar tanto en usted.

–Hace bien Vuestra Alteza en dudar. Yo desconfío siempre y de todos. (José Luis Sampedro, 1999: 197)

En efecto, mientras Godoy piensa que su pacto con Napoleón de invadir Portugal es secreto, Malvina ya sabe que la familia real portuguesa se está preparando para escapar de Napoleón. Estos juegos de falsedad, estas intrigas pasaran factura a Godoy, que caerá de su pedestal.

En la primera parte de la novela, esta doble intención se ve de forma implícita con los profesores de Marta. El francés Saignac le propone una plaza en la universidad de Toulouse con la intención de poder conseguir su amor. El profesor Ernesto Ribalta a su vez le propone el matrimonio para así esconder su

homosexualidad a la sociedad. Pero Marta declina las dos ofertas para ir a Aranjuez a ordenar la biblioteca del palacio real.

Además en las dos partes de la novela nos encontramos con dos personajes de sexo opuesto que se enfrentan a su destino o a su verdadera personalidad; Malvina, la condesa de Brías y Ernesto Ribalta, profesor de historia de Marta.

El profesor Ernesto Ribalta es homosexual. La responsabilidad de esta tendencia la atribuye a su madre, que no se conformó con haber tenido un hijo cuando suspiraba por una niña. Por eso lo vestía de faldita y le dejaba crecer el cabello con bucles hasta que un día su padre se hartó y los cortó. Piensa que su madre se avergonzaba de él por ser un niño:

...su madre vistiéndole con falditas, (...) Ernestina, papá se “hartó de mariconadas”; metió tijera en mis bucles, casi lo último que hizo, sin entenderla se me grabó la frase, decisiva: horror a esas mariconadas (...) “dichosas las madres con hijas para su vejez; los hijos se van con otra” (José Luis Sampedro, 1999: 109).

De la misma manera, el padre de Malvina anhelaba un niño. Educó a la niña como un varón. Pero Malvina agradece a su padre esta orientación que le permitió ser libre y vivir una vida diversa a la que traslucía su exterior: “mi suerte fue mi padre, no me encadenó a los usos, me libró de esas cadenas para la mujer que son los encajes y los *paniers*, los corsés y los lazos, claro que actuó por egoísmo de macho, deseoso de un hijo varón” (José Luis Sampedro, 1999: 512)

Al final, Malvina desaparece. Según se dice en la novela marchó a Brasil junto con la familia real portuguesa.

Ernesto se siente traicionado por Marta, con quien tenía intención de casarse. Y también decide viajar a América Latina, Argentina, Chile, Perú para dar clases. Piensa que no puede vivir en estos nuevos tiempos. Marta ya tiene un compañero o un novio con quien se está besando y eso le hace sufrir:

...imposible vivir así, esta República no será libertad sino revancha, acabará en puertos de Arrebatacapas, no tiene enmienda, me iré pero no al exilio, no a esperar que otros arreglen el país, no soy un paniaguado de Palacio, nunca lo fui, me iré a trabajar serenamente, la invitación desde Buenos Aires, ¡qué a tiempo la carta del rector Tardini!... allí después veremos, algo me saldrá en Chile o en Perú, tengo colegas conocidos, es fácil una vez cruzado el charco... ¡eso no, eso no! ¡es Marta! ¡Marta, Dios mío! ¡este cáliz me falta! Y lo peor es él, el que la besa, reconozco su foto en *El Liberal*,

el que ahora va a dirigir la película sobre el motín, marta con él besándose, riendo calle abajo, no puedo soportarlo, no puedo... (José Luis Sampedro, 1999: 529-530).

Con esto, el autor expone las distintas caras del ser humano guiado por sus intereses. Cada uno actúa en función de sus objetivos. Por ejemplo, aunque Pedro Valduerna es consciente de la sospecha de Manuel Godoy hacia su persona, no deja de actuar. Manda a su mujer al encuentro de Godoy para justificar su comportamiento.

Por su condición de humanista, José Luis Sampedro, muestra que el ser humano puede llegar a tener dos facetas; una pública y una privada. El dualismo en la novela se expresa tanto en la forma como en el fondo. La estructura binaria del relato deja sitio a una doble historia que termina uniendo la novela. Con este procedimiento, el autor intenta expresar las dos partes opuestas que constituyen la materia, sin las cuales no se consigue la expresión plenaria.

A nivel histórico, hay que reconocer el rigor de su información histórica. Dentro de este mundo ficticio, la historia de la Guerra de la Independencia refleja en grandes rasgos lo que fue contado en los libros históricos sobre los personajes históricos; la codicia y ambición de Godoy, las mezquindades de Fernando VII, los rumores sobre la reina María Luisa y el carácter pusilánime del rey. Todos estos aspectos son los que conducirán al motín de Aranjuez.

En resumen la representación de la Guerra de la Independencia en *Real Sitio* responde a los mecanismos de la nueva novela histórica o la novela histórica posmoderna ya que se utiliza la metaficción, uno de los elementos claves de este género histórico y la multiplicidad de las voces narrativas para subrayar el carácter heteroglótico del relato.





### 3. Arturo Pérez Reverte, *Un Día de Cólera* (2007)

#### 3.1) *Pérez Reverte y el Dos de mayo.*

Coincidiendo con la celebración del bicentenario de la Guerra de la Independencia española, Arturo Pérez Reverte ha querido rendir con esta novela un homenaje al pueblo de Madrid, alzado contra las tropas francesas de la ocupación, el dos mayo de 1808.

El propósito de *Un día de cólera* es homenajear a los verdaderos protagonistas del lunes Dos de mayo de 1808, el pueblo y algunos militares que desobedecieron las órdenes de la Junta de Gobierno. En el archivo de los datos históricos conocidos, se introducen por tanto nombres como los capitanes Luis Daoíz y Pedro Velarde, el duque de Berg, Joachin Murat y otros personajes. Los espacios a los que se refieren fueron lugares de enfrentamiento; el Palacio Real donde comienza la revuelta, el parque de Monteleón donde morirá Pedro Velarde. Se menciona a personajes célebres como Francisco de Goya, Antonio Alcalá Galiano y Mesonero Romanos, entre otros, figuras de relieve en el mundo del arte y la literatura.

*Un día de cólera* de Arturo Pérez Reverte se compone de nueve capítulos, sin títulos, con 394 páginas. De forma general se puede ver tres etapas: antes de la batalla (los tumultos, los calentamientos y excitaciones); durante la batalla (el combate); después de la batalla (la represalia, los castigos y los fusilamientos). La novela desarrolla extensamente todo lo ocurrido aquel día en la ciudad, desde las siete de la mañana, cuando la ciudad despierta y los madrileños se preparan para abordar su jornada de trabajo hasta el final del día.

Como declara el autor, con esta novela ha querido apartarse de la versión oficial de estos hechos, sedimentada en figuras míticas y situaciones típicas. Según ha confirmado Pérez Reverte, se inspiró en obras históricas para contar la historia del Dos de mayo con los verdaderos protagonistas de aquel acontecimiento. Y en este sentido conviene repasar someramente el modo en que el Dos de mayo fue narrado por los primeros historiadores poniendo las bases de una versión oficial:

El Dos de mayo es algo muy contaminado y manipulado por todo el mundo durante 200 años. He querido despojarlo de todo eso, mostrando cómo fue, con información de primera mano- he consultado una cantidad ingente de documentación-, y hacer que el lector lo viva, por primera vez en la calle. Que entienda cómo fue, y que se sienta un participante, que pase miedo, que corra, que sude<sup>236</sup>.

Entre ellas, las de Alcalá Galiano, Lejeune, y Blanco White. El levantamiento sugirió Martínez de la Rosa, fue preparado por los franceses para tener una excusa y oprimir al pueblo. Por eso el Dos de mayo significó la señal de la guerra, el pistoletazo ante el cual el pueblo se levantó de modo unánime y encendió en todo el país la mecha de la rebelión (Álvarez Barrientos, 2008: 259). Es decir, que la movilización se produjo sin plan previo, espontáneamente, por una causa justa, dice Salmón y de forma unánime. Es bien conocido y reiterado en estas historias el episodio de la vieja en el Palacio Real que al oír los sollozos del infante al que van a llevarse agita con sus gritos al pueblo, lo que, asegura Muñoz Maldonado, enciende la mecha de la indignación de los españoles. En la novela de Pérez Reverte se atribuye esta acción al cerrajero, también personaje histórico, Blas Molina.

Al comenzar el día, los militares esperan en sus puestos el cambio de relevo y en la plaza los vendedores ultiman sus tenderetes. En las inmediaciones del Palacio Real comienza a llegar gente. A esta hora temprana ya ha corrido por toda la ciudad el rumor de que los franceses van a llevarse al infante Don Francisco de Paula a Bayona, donde ya esperan el rey que acaba de abdicar, Carlos IV (en compañía de su esposa María Luisa) y el nuevo rey que ha ocupado el trono, Fernando VII. Napoleón ha forzado la reunión del padre con el hijo para promover, supuestamente, la reconciliación de la familia, aunque con el propósito oculto de nombrar un nuevo gobierno que suplante al gobierno en funciones que el rey Fernando VII ha dejado al frente de la nación antes de abandonar Madrid. Napoleón tiene sus planes pero entretanto acata la voluntad real cuando se contenta con nombrar gobernador de Madrid a Joachin Murat, el Duque de Berg, que ya ha comenzado a demostrar su crueldad con el pueblo.

Los rumores de la salida del infante Don Francisco avivan la ira apenas contenida del pueblo. Hace tiempo que los madrileños sufren la prepotencia de los soldados franceses que se comportan con arrogancia y como dueños de una ciudad conquistada, no tanto como aliados o protectores de un gobierno en crisis. Puede que detrás de los aparentes auxilios de Napoleón no exista más que una estrategia

<sup>236</sup>

*Babelia*, suplemento cultural del diario *El País* el 1/12/07 con motivo de la publicación de esta misma novela en el artículo “Maldito día”, p 6.

para invadir el país una vez expulsados los miembros de la casa real. La salida del infante niño para Francia es el hecho que dispara las sospechas. Blas Molina da la voz de alarma. Así es cómo se inicia la batalla del Dos de mayo cuya primera víctima es un francés que muere a manos del pueblo, delante del Palacio Real.

De inmediato, por toda la ciudad, comienzan a formarse grupos que echan mano de todo tipo de armas para hacer frente a las represalias francesas. Los pequeños trabajadores, los mendigos, los criados, los manolos y las majas, incluso los presos, recorrerán la ciudad en busca de los franceses para acabar con ellos. “La Grande Armée” de Napoleón entra en acción para abortar el levantamiento bajo las ordenes de Murat (bien a salvo fuera de la ciudad).

Como la junta suprema provisional no se atreve a desobedecer las recomendaciones de Murat de no sacar a la calle a las tropas españolas, el pueblo de Madrid tendrá que encararse en solitario al poderoso ejército imperial. Únicamente los artilleros Luis Daoíz y Pedro Velarde, en el Parque de Monteleón, osarán desobedecer las órdenes poniéndose a la cabeza de los rebeldes.

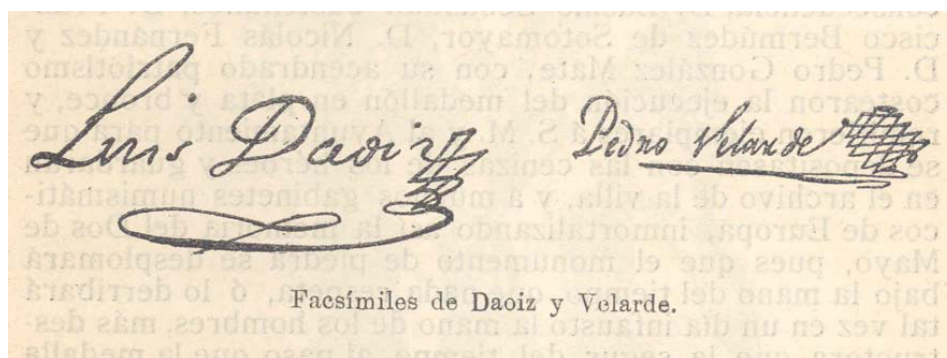
Para justificar el alzamiento Flórez Estrada ratifica la actitud insolente y agresiva de Murat, que provoca a los españoles agrediéndolos y obligándolos a defenderse. En comparación con los franceses, el pueblo de Madrid se comportó con equilibrio y mesura. Fueron ejemplares en sus modos, como testifica el médico que atendió a Ruiz en Monteleón, (por cierto que las historias clásicas como hace Francisco Campmany en su *Centinela contra franceses*, de 1808, comparan a estos héroes con los grandes mitos históricos españoles: Viriato, el Cid, y Pelayo)<sup>237</sup>.

En opinión de Álvarez Barrientos esta singularización de Daoíz y Velarde se explica por la imperiosa necesidad de fomentar entre el pueblo un culto a los héroes que aglutine a la patria en torno a imágenes identificativas. Esta es la razón, por ejemplo, por la que se impulsa prontamente, concluida la guerra, la construcción de monumentos. De acuerdo a las visiones clásicas, la Guerra fue una manifestación “de la unidad española, de su capacidad de autodecisión y defensa, que renovaba la condición de los españoles como entidad independiente y autónoma” (Álvarez, Barrientos, 2008: 263). Hubo quien entendió la vinculación de esta gesta con Europa, ocasión para la renovación de las estructuras políticas. Para otros, esta guerra evidenció que los valores heredados

<sup>237</sup>

Otros títulos que pueden ser mencionados son Pedro Pascasio Fernández Sardinó en su *Noticia de lo ocurrido el 2 de mayo de 1808 en el parque de Artillería de Madrid y asombroso valor de los inmortales Ruiz, Velarde, y Daoíz* (en el segundo número del *Almacén Patriótico*, Badajoz, en 1809) y Wenceslao de Argumosa, *Los cinco días célebres de Madrid dedicados a la nación y sus heroicos defensores*, (Madrid) Imprenta de Burgos, s.n., 1820.

habían sido capaces de vencer a Napoleón, y que esos valores eran específicos de los españoles en comparación con sus antagonistas y aliados. En el fondo se inspiraban estos relatos en una concepción previa de lo que debía ser España, ha explicado Álvarez Barrientos, y constituían una ficción. Todas ellas contribuyeron a legitimar un modo de narrar los hechos.



Tomado de Emilio de Tamarit, *Memoria histórica de los principales Acontecimientos del día 2 de Mayo de 1808 en Madrid*, Madrid, 1908

En realidad, explica este autor, incluso la noción de pueblo y “resistencia popular” es un concepto fruto de la historiografía. Se suele insistir en la idea de que a partir del 2 de mayo de 1808 surgieron por toda España juntas locales, que acabaron organizándose como cortes liberales. Los historiadores Cayuela y Gallego se preguntan por el origen de este concepto “pueblo” y manifiestan “... se trata de una noción basada en la defensa contra los franceses y articulada en la interrelación de distintas clases sociales, donde existe, eso sí, una poderosa impronta de las capas populares. Frente a la ambigüedad inicial de una buena parte de las elites aristocráticas, las dudas de las capas ilustradas y la descolocación de muchas autoridades civiles y militares, la respuesta de gran parte de las capas bajas contra la invasión resulta incontestable”, (Cayuela y Gallego, 2008: 17). Es decir, que el “pueblo” no ha de comprenderse como una entidad social.

El envío de Murat a Madrid tuvo como objetivo para Napoleón, controlar la capital en el momento justo en que iba a producirse el vacío de poder en el país, garantizar *in situ* el control del golpe de estado que era, en realidad, lo que se estaba produciendo. Y en este sentido, como dicen Cayuela y Gallego “Los sucesos del 2 y 3 de mayo de 1808 en Madrid son claves para entender la

connotación popular, belicosa, sangrienta y profundamente anti-francesa que adquiere la Guerra de la Independencia”, (Cayuela y Gallego, 2008: 87) porque ese ejemplo de Madrid se exportó a toda España. De manera que ya fuese producida esa explosión espontáneamente por el pueblo de Madrid, o bien tuviese algún atisbo de preparación “entre ciertos grupos castrenses” el resultado fue el mismo “hizo fracasar el Golpe de Estado napoleónico y desencadenó las bases de una guerra dentro de la que se asume desde un principio y por todos los datos a la vista, el concepto terminológico de “independencia nacional””, (ibid: 88).

Desde semanas antes de la explosión del Dos de mayo habían cundido por todos los barrios de Madrid los motivos de descontento para los ciudadanos. Además, los grupos institucionales trataban de hacer compatible la obediencia a las órdenes de Fernando VII de no chocar con los franceses, para evitar la revolución, y la creciente amenaza francesa que exigía la autodefensa. El ejército francés consumía los víveres de la villa y hacía demostraciones continuas de superioridad y abuso de poder. La masa popular pasó así en pocos días “del recelo al resentimiento, y del resentimiento al odio”. Se encontraba desamparada, desconectada de sus gobernantes. Ante el conformismo de la Junta, la indolencia de los nobles, la perplejidad de los intelectuales, y la ambigüedad de las clases acomodadas no tuvo más remedio que tomar protagonismo. Fue la espoleta el anuncio de la salida del resto de la familia real. (Cayuela y Gallego, 2008: 91)

Cuando, muy de madrugada, el 2 de mayo, el teniente Arango, el tercer artillero que formara el trío junto con Luis Daoíz y Pedro Velarde en el combate del parque de Monteleón contra los franceses, iba camino del parque a incorporarse al cuartel, el gobierno provisional seguía sin saber que conducta adoptar frente al enfrentamiento inminente. El teniente Arango será el único de los tres que sobrevivirá al ataque ordenado por Joachin Murat. Sale de la ciudad huyendo de la represión. En todas estas horas el pueblo no obtuvo el apoyo del ejército confinado en las casernas por orden del gobierno provisional.



*Los fusilamientos del día 2 de mayo, Goya*

El pueblo resistió con uñas y dientes. Después de causar muchas bajas en el bando francés, cayeron también los héroes en el Parque de Monteleón. El balance era terrible con numerosas bajas en los dos bandos. Vencida la resistencia de los españoles, los soldados franceses registraban las casas buscando a los culpables del levantamiento. Las ejecuciones comenzaron. Cualquiera al que pudiera serle encontrada un arma sería fusilado. Y cualquier cosa podía ser interpretada como un arma de sedición. Fuera de crónicas privadas, son muy pocos los textos que hablan del humanitarismo entre los contendientes (Cayuela y Gallego, 2008: 534). Al contrario, lo que se difundió fue el ensañamiento y la violencia gratuita como pintó Goya, bajo el ritmo de la acción y reacción, la primera y más sonada la del Dos de mayo en Madrid, cuando Murat en la famosa Orden del día exigió la venganza. Paralelamente se estableció el desarme bajo pena de muerte, la dispersión de grupos superiores a ocho personas, el castigo de la población donde fuera muerto un francés, la responsabilidad de los empresarios y del clero hacia los sospechosos. Entre el dos y tres de mayo cayeron unas 500 personas.

### 3.2) *El narrador*

Los rumores de la salida del último miembro de la familia real, como decíamos arriba, sirven para justificar el estallido de la cólera popular en la novela. La descripción de los tres carruajes apostados frente al Palacio Real se completa con la alusión al abucheo que Murat había sufrido en público el día anterior. El narrador omnisciente describe el ambiente raro y a la vez tenso de las diversas situaciones conflictivas en varios puntos de la ciudad. Ejerce así una omnisciencia selectiva y multiselectiva (Dario Villanueva, 1989: 40) mostrando todo sobre cada personaje y sobre cada lugar.

Por una parte, esta omnisciencia comienza explayándose en la visión objetiva del capitán Marbot quien justifica su repulsión por los españoles invadidos. Por otra parte, está el teniente Arango, uno de los actores principales de la jornada con siniestros presentimientos mientras se dirige al parque de Montealeón donde está de guardia. El capitán Daoíz, por su parte, acaba de vestirse y sale a la calle reflexionando sobre la tensa atmósfera que se respira en Madrid. Estos tres personajes manifiestan la omnisciencia multiselectiva de la narración que se dirige a los diversos lugares de la ciudad, como el ojo de una cámara que va haciendo entrar en escena a los diversos actores. Dos militares españoles y uno francés facilitan al lector una visión unánime de los hechos, a través de sus reflexiones, justificando la actitud defensiva del pueblo. Colaboran asimismo a la credibilidad y sentido de todo el relato.

El narrador recorre rápidamente la ciudad de una punta a otra en una descripción rápida enumerando la sucesión de afrentas sufridas por el pueblo. A través del estilo indirecto libre refleja de forma convincente y vivaz las ideas o pensamientos de los personajes, contrastados con el contexto. Por ejemplo, el encuentro entre el capitán Daoíz y sus compañeros “argumentaba”, “lo contradijo” “apostrofa” (Pérez Reverte, 2007: 42, 43).

Estos mismos comentarios del narrador son los que expresan el desprecio del novelista por el gobierno provisional nombrado por Fernando VII, apostillando los títulos de grandeza de los personajes:

Además de Casa Valencia y Gil de Lemus, que representa la poca Armada española que queda después de Trafalgar, en la sala están presentes, entre otros, don Antonio Arias Mon, anciano gobernador del Consejo; Miguel José Azanza, ministro de la inexistente Hacienda española, Sebastián Piñuela, por una Gracia y Justicia de la que se burlan los franceses y en la que no confían los españoles; y el general Gonzalo O’Farril como tibio representante de un ejército confuso, indefenso e irritado ante la invasión extranjera (Pérez Reverte, 2007: 30).



Dicho de otro modo, el narrador pone de manifiesto la incapacidad de este gobierno para hacer frente a la situación que se está gestando. Les preocupa que el pueblo dé muestras de estar alborotándose porque temen las represalias del Duque de Berg<sup>238</sup>. Las maniobras del narrador a través del estilo indirecto libre recrean perfectamente la tensión con que Madrid se despierta esa mañana del Dos de mayo, y la ocurrencia de lo inevitable: la primera víctima.

Para dar idea de la sucesión, la historia del país antes de ese Dos de mayo que afecta a los personajes ya presentados, utiliza la omnisciencia múltiple. El narrador describe los pensamientos de los personajes para justificar su decisión de combatir a los franceses. Primero habla del capitán Daoíz y luego de Joaquín Fernández de Córdoba, conocido como el Marqués de Malpica y Grande de España:

El de Malpica no es hombre en quien las revueltas populares despiertan simpatía; pero, como militar y español, la presencia francesa lo incomoda. Partidario al principio, como tantos miembros de la nobleza, de la autoridad napoleónica que puso coto a los desmanes revolucionarios que ensangrentaron el país vecino, admirador como militar de las proezas bélicas de Bonaparte, el marqués ha cambiado en los últimos tiempos esa complacencia por la irritación de quien ve su tierra en manos extranjeras (Pérez Reverte, 2007: 69).

Aquí, como en las otras novelas que hemos estudiado, queda patente el desencanto de los españoles de clase alta o de alto rango militar de lo que en principio fue la esperanza: el gobierno republicano de Napoleón. Un desencanto que se traducirá para algunos en la cólera furiosa contra esa invasión repentina.

En medio del estruendo llega el narrador hasta el parque de Monteleón y expresa las reacciones de los que están reunidos allí. Como narrador omnisciente, puede transcribir no sólo los diálogos sino también los pensamientos. La progresión argumental permite pasar del agrupamiento y protesta verbal al enfrentamiento entre el ayudante de Murat y el grupo del cerrajero Molina. Tras el asesinato del soldado imperial, los franceses cargarán contra el pueblo reunido cerca del palacio, acción que despierta la venganza de los madrileños contra los invasores. Efectivamente, así tuvo lugar el comienzo de la revuelta del Dos de

<sup>238</sup>

Aymes niega que los ministros josefinos (Azanza, O'Farrill Mazarredo) fuesen cobardes o colaboracionistas porque, al contrario, resistieron a Napoleón y velaron por el bien de la patria; la prueba de esto es que no se convirtieron en el blanco predilecto de la literatura patriótica (Aymes, 2008: 69).

mayo. Pero aún siguiendo las fuentes históricas Reverte no pierde su libertad imaginativa.

Esta libertad de creación es la que permite a Pérez Reverte enfocar las historias según los personajes y poner una reflexión específica en cada uno de ellos; la gravedad de Luis Daoíz se percibe en su pensamiento; el patriotismo y el fervor de Pedro Velarde se refleja en su discurso; la cobardía del Gobierno Provisional es patente en las decisiones tomadas. Un personaje histórico, Blanco White, hace de testigo presencial. Los franceses maltratan atrozmente a los madrileños desarmados.

El narrador refiere la llegada de Daoíz al parque de Monteleón a la vez que permite al lector toparse con la discusión entre Pedro Velarde y el coronel Navarro Falcón. Este es el modo habitual de narrar de Reverte, casi cámara en ristre, recorriendo de cabo a rabo todos los espacios. Las historias se multiplican a través de los personajes y grupos y dan cuenta de lo desorganizado del acontecimiento. No ha sido el combate premeditado sino espontáneo, extraoficial, librado por un ejército sin formación militar, sin disciplina, sin más obediencia que la de la ira que lo embarga. El pueblo pelea con cualquier instrumento, cualquier cosa que pueda dañar al enemigo. Ha estallado una batalla que no es profesional, organizada, una guerra sucia y sin reglas. El fin es lo que cuenta, matar al enemigo y no los medios:

De los barrios más broncos, a los que van llegando noticias de balcón en balcón y de boca en boca, convergen hacia las calles céntricas grupos de chisperos, manolos y gentuza encolerizada, con el aliento de numerosas mujeres que los acompañan y jalean, para atacar a todo francés con que se topan. No hay soldado imperial a pie o montado que reciba palos, navajazos, pedradas, golpes de tejas, ladrillos o macetas (...).

Se echan los seis afuera en chaleco y remangadas las camisas, serios, determinados. Todos llevan sus navajas, a las que han añadido grandes cuchillos de cocina, el hacha de partir leña, un chuzo oxidado, un espetón de asar y una escopeta de caza que el hostelero descuelga de la pared (Pérez Reverte, 2007: 77, 78).

Al insistir sobre la improvisación de las armas esgrimidas por el pueblo, el narrador quiere resaltar su inferioridad de condiciones, subrayar que su principal arma es la ira y la unidad. Esas armas, incluso oxidadas en el caso de tratarse de armas convencionales, no pueden conseguir buenos resultados. Pero el entusiasmo del pueblo es lo que empuja a pelear. Mientras el pueblo cuenta sólo con armas precarias, Murat tiene a su servicio todo un dispositivo militar ordenado y poderoso. El ejército imperial descrito bajo la perspectiva de Marbot, aparece como temible, preparado para librar una batalla contra el enemigo. Desde el punto

de vista militar hay tal desproporción de fuerzas que Murat considera que el levantamiento podrá ser sofocado en poco más de una hora. Veremos en la novela, en cambio, que la rebelión alcanza casi las 24 horas. Por otra parte, el hecho de que todo un ejército tarde una jornada en dominar al pueblo revaloriza al pueblo como ejército, y hace mucho más cruel la brutalidad de los franceses acabado el alzamiento.

Respuesta obviamente al odio de la población que ha producido masacres como la del mameluco imperial Mustafá, descrita en una pausa.

La descripción de estas acciones subraya la temeridad y la desesperación del pueblo, sin experiencia, guiado por su instinto de supervivencia, su amor a la patria y al rey. Es una pelea desordenada que refleja el carácter salvaje del pueblo. Otras descripciones, de los uniformes de los soldados imperiales o los mamelucos sirven para distraer un tanto la atención del lector de lo horrible de ciertos momentos. Las pausas frenan el ritmo del relato y se oponen a las prolepsis que hemos visto arriba. A la vez que el narrador explica los hechos detiene el ritmo.

Se ha producido la inversión de las normas. El cura, representante de Dios entre los hombres, pelea y mata. Pedro Velarde se erige en jefe del grupo de soldados improvisados y da órdenes, justificando la lucha por el patriotismo y la libertad. Con estos argumentos trata de convencer a Luis Daoíz.

El capitán Daoíz continúa indeciso, por una parte, la insistencia de Pedro Velarde y el pueblo de levantarse contra los franceses y por otra parte, el fracaso del proyecto de sublevación del ejército español, alentado en los días previos al Dos de mayo. Este proyecto fue anulado a última hora ante las amenazas de Murat. Daoíz es responsable de no haber frenado la sublevación y a la vez no deja de pensar en las consecuencias de esta decisión. La responsabilidad que le incumbe en este momento lo atormenta. El abandono de los cuarteles y de la Junta Suprema supone la masacre o la rendición del pueblo. Daoíz sabe que toda revuelta contra el ejército imperial sólo puede desembocar al fracaso. Pero su patriotismo y su honor de soldado le persuaden finalmente para seguir adelante con la sublevación. Aun sabiendo de antemano que la causa está perdida Daoíz estará dispuesto a combatir. No le importa morir ya que morir por la patria es un honor.

Antes de empezar el combate, el narrador, a través de la perspectiva del joven segoviano Francisco Huertas, expresa los sentimientos de los congregados en el parque, que afrontan un combate no planeado, improvisado, en situación de franca inferioridad. Desde la perspectiva de Luis Daoíz no hay esperanza alguna.

En la de Velarde percibimos la desesperación y la decepción, ya que su punto de vista es el de los soldados que iniciaron el combate con esperanza de atraer al resto del ejército español. Pero el ejército y el gobierno provisional, les han dejado solos. Se nota la misma desilusión y desesperación en el resto de los combatientes del Parque de Monteleón, encerrados como en un callejón sin salida, aunque todavía vibrantes en su espíritu patriótico. Los españoles mantienen el discurso indirecto libre que les permite reflejar sus pensamientos sin prescindir de la tercera persona. Estos grupos los integra la “chusma” como dice Pérez Reverte:

El mito de siempre es que ese día lucha el pueblo, toda la nación. Eso es mentira. La mayoría de la gente está en su casa. Es la chusma, el pueblo de Lavapiés, los matarifes del rastro, los chisperos (herrerros) de Barquillo, los delincuentes, los mendigo (Pérez Reverte, *Babelia*, 1/12/07).

Es decir, además de los soldados destacados, en las calles luchó un pueblo anónimo y quizá marginal, más desorganizado todavía por su condición de “manolos”, “matarifes”, “chisperos” etc. Un grupo que no razonó sino que se dejó llevar por el amor y la emoción a la patria, y por el anhelo de venganza. Un grupo que responde a lo que denomina Sanz Villanueva para la novela galdosiana, protagonizada por el “fulanito colectivo”<sup>239</sup>. “Brutos enloquecidos”, como declaran dos soldados franceses, animales temibles y salvajes: La determinación es impactante y asusta a los propios soldados preparados:

—A mí qué me cuenta. Con estos brutos enloquecidos, todo es posible. Y matarlos lleva su tiempo (Pérez Reverte, 2007: 10).

Cierto es que el pueblo no tiene armas pesadas, ni formación, pero se las arregla con todo tipo de herramienta y causa muchas pérdidas entre los franceses aunque, sufre bajas en su bando. Los comentarios de los diversos personajes informan sobre abusos o violencias como las detenciones arbitrarias, con un tono que se vuelve compasivo. El pronóstico de lo que puede ser el final de esta locura lo anticipa el pensamiento de Daoíz.

En el parque de Monteleón el narrador se detiene en unas trece páginas en total, describiendo los preparativos, los espacios ocupados y las estrategias

---

<sup>239</sup>

Congreso Internacional sobre el Bicentenario de la Guerra de la Independencia 1808-1814 celebrado en Madrid los días 7, 8 y 9 de mayo 2008 en el Instituto Español.

porque lo que va a contar es un combate dirigido por sólo tres militares, ya que la mayoría de los combatientes son civiles. El capitán Velarde, que representa al soldado patriota, conversa con la gente y la anima, porque la mayoría de los que se congregan en Monteleón está librando su primer combate y muy posiblemente el último.

El narrador hace un recuento de los muertos españoles a esta hora del día, y especialmente la muerte de las mujeres y los niños es lo que enciende la ira e indignación de los supervivientes. En las calles, los españoles no han contado con el apoyo de los militares. La ilusión y el fervor se van transformando poco a poco en desilusión y miedo, ya que no hay salida. En efecto, la junta, sin fuerza ni carácter, atemorizada por los franceses, mantiene la orden a los soldados de no salir de los cuarteles. El pueblo se encuentra solo en esta aventura y el valor y heroísmo de los primeros momentos se va desvaneciendo. La desorganización de los grupos subraya la ignorancia del pueblo sobre las cuestiones militares. El único principio que los ha reunido ha sido el instinto de libertad, la cólera y la desesperación. Con estos sentimientos, el pueblo ha causado muchas bajas en el bando enemigo. El narrador se recrea en la descripción de los combates, en las muertes en uno y otro bando, en la enumeración de los muertos y sus historiales, hace cómplice al lector en la revalorización de estos individuos anónimos.

### 3.3) *Novela crónica y reportaje*

Como el propio autor declaró en la entrevista concedida al diario *El País* con motivo de la publicación de esta novela, su objetivo fue convertir a los lectores en testigos de unos hechos conmovedores que iban a ser relatados con la imparcialidad del periodista que afronta la crónica (de un suceso o de un viaje). La novela de Pérez Reverte trata de ser una crónica en tiempo real de los hechos ocurridos, hace dos siglos, en aquella jornada sangrienta, bien certificada por los documentos históricos.

Lo sustancial de la crónica periodística, ya se ocupe del relato de hechos o de la narración y descripción de viajes, consiste en dar cuenta de sucesos y recrear ambientes, y, secundariamente, interpretar o valorar lo narrado, siempre de forma prudente y equilibrada, para no invadir el terreno de otros géneros periodísticos como el editorial, etc. En la crónica es siempre imprescindible la narración y la descripción. La narración detalla puntualmente el tiempo en que van ocurriendo los acontecimientos.

En la novela de Pérez Reverte se da cuenta con precisión del tiempo, tratando casi de insertar al lector en el acontecer de una jornada de veinticuatro horas (de una madrugada a otra) y atendiendo a lo ocurrido en los diferentes puntos de Madrid, procedimiento que otorga al relato el cariz de un reportaje novelado de acción, un “discurso vivo y dinámico de los acontecimientos” como dice M. Vivaldi<sup>240</sup>.

El ritmo del relato lo marcan la utilización del resumen, las prolepsis y las analepsis y consigue dar la impresión de que el narrador /reportero se encuentra “como enrolado en el devenir de los mismos. Es un reportaje de acción. Se trata de un relato vivo y dinámico de los acontecimientos. El modo de escritura es fundamentalmente narrativo” (Demetrio Estébanez, 2008: 823) mostrando al lector la multiplicidad de acciones simultáneas, enfrentamientos y batallas, en varios puntos. El ritmo se acelera para que el lector participe en la representación de estos hechos. La descripción del combate que los madrileños libran desde los balcones trata de dar una atmósfera de tensión al relato y dotar a la historia de color local.

Del caos político y de la crisis de gobierno desatada tras la caída de Godoy, el narrador apenas dedica unas líneas. Estos acontecimientos forman parte de la historia y de la enciclopedia cultural del lector español; por eso apenas se detiene en ellos. El novelista sólo se detiene en lo esencial de los hechos. Nada hay que añadir a los motivos que originaron la revuelta. Lo que interesa al novelista es la crónica de un día.

Esta es la razón por la que su relato es referido en un presente continuo. Por otra parte, el recurso a este tiempo verbal favorece la impresión de objetividad y logra impresionar al lector. Reflejando con exactitud el transcurso de las horas, el narrador fuerza a que el lector deba recapitular los hechos al concluirse un nudo narrativo. En estas transiciones, Pérez Reverte acude a la narración en pasado, y permite que diversos personajes, de los que se retrata su íntima reflexión, dispensen una perspectiva propia, sirviendo como de “ojo de la cámara” del reportero.

Aunque la crónica de Pérez Reverte se inclina más hacia la enumeración de acciones con preferencia a la creación de ambientes, en algunos casos precisa evocar, mediante la pintura de detalles, escenarios que justifican y convencen de las acciones. Por ejemplo, el recuerdo de los abusos y violencias padecidos pesa en el ánimo de los españoles. Por eso se alzarán contra el opresor. El narrador se

---

<sup>240</sup>

G. Martín Vivaldi, *Géneros periodísticos*, Madrid, Paraninfo, 1998, 6ª ed.

inmiscuye en la intimidad del clérigo Don Ignacio, por ejemplo, para explicar por qué se enrola en el alzamiento después de no haber participado en la caída de Godoy:

Ni siquiera durante la caída de Godoy o el asunto de El Escorial el joven clérigo abrió la boca. Pero un mes de humillaciones por parte de las tropas imperiales acampadas en Fuencarral colma ya su vaso de paciencia cristiana. La última gota de hiel rebosó hace una semana, cuando un pobre cabrero fue apaleado ante la iglesia por varios soldados franceses para robarle sus animales (Pérez Reverte, 2007: 36).

También utiliza Pérez Reverte la narración en futuro para anticipar la suerte que correrán los personajes después del combate. Con estas prolepsis acelera el relato y concede a los acontecimientos una autonomía propia, dando la impresión de que pueden escapar al control de los propios personajes:

Durante toda la mañana, incluso en las horas terribles que están por llegar, menudearán los casos en que se respete la vida de los que arrojen las armas y pidan clemencia, encerrándolos en sótanos y buhardillas o guiándolos a lugares seguro (Pérez Reverte, 2007: 79-80).

El empleo del futuro “pelearán”, “menudearán” es marca de la “omnisciencia” del narrador, que conoce, como el lector, el desenlace de la historia. A este tipo de prolepsis las considera Gérard Génette propias de la “intriga de predestinación” (Génette, 1972: 121) y de alguna forma anulan el suspense en la historia. Las intervenciones del narrador intensifican el recuerdo actual y autentifican el relato del pasado. A su vez, las intrigas de predestinación pueden servirse de prolepsis repetitivas o prolepsis completivas.

Las prolepsis repetitivas (sobre hechos que después referirá el narrador pero que ya se adelantan) desempeñan para con el destinatario una función de evocación, de anuncio, de expectación. Ante estos anuncios el lector espera que el conflicto pueda resolverse a muy corto plazo (Génette, 1972: 126-127):

...unos caballeros que, según todos los testigos, pelearán durante la jornada, pese a su posición, edad e intereses, con mucho coraje y mucha decencia. (...) Durante toda la mañana, incluso en las horas terribles que están por llegar, menudearán los casos en que se respete la vida de los que arrojen las armas y pidan clemencia, encerrándolos en sótanos y buhardillas o guiándolos a lugares seguros... “(Pérez Reverte, 2007: 79, 80).

Las prolepsis completivas compensan futuras elipsis y paralipsis. En efecto, estas prolepsis completivas dan información al destinatario sobre acontecimientos que ya no se volverá a recordar. Estos adelantos ya sirven para entender lo que se omitirá luego. “Tales son, en resumen, los recuerdos más recientes y amargos pensamientos que esta mañana, camino de su destino rutinario en la Junta Superior de Artillería, acompañan al capitán Luis Daoíz” (Pérez Reverte, 2007: 47).

En esta novela, explica Daniel-Henri Pageaux<sup>241</sup> Pérez Reverte intenta no fijarse solamente en los enfrentamientos sangrientos entre españoles y franceses sino que, a diferencia de las pasadas ediciones heroicas del Dos de mayo en el siglo XIX, restituye de manera sobria el heroísmo de los oficiales Daoíz y Velarde, y no olvida a los héroes casi anónimos de la resistencia del Parque de Montealeón. De este modo, pone en tela de juicio la dimensión mítica de las efemérides. En la utilización de este futuro, Pageaux afirma que con todas las precisiones y la documentación utilizada, el novelista adquiere carácter de historiador. Pero reconoce, sin embargo, que estos elementos están utilizados para conseguir otro fin, mostrar el currículum vitae de los personajes que explica la elección que tienen que hacer en un momento o en otro de la jornada:

Pérez Reverte utilise cependant sa documentation de façon très personnelle. Souvent au lieu d'être une preuve à l'appui de ce qui est raconté, une illustration de ce qui se passe à un moment précis, le document sert à signaler au lecteur le cours des événements futurs, l'évolution d'un combattant, son *curriculum vitae* qui révèle ses choix politiques. Ces mouvements fréquents de prolepse montrent bien à quel point le narrateur est maître absolu du temps. Il change de fait le déroulement de la carrière d'un personnage en une affirmation de son destin (Pageaux, 2008 : 189-190)<sup>242</sup>.

Otro recurso es la omnisciencia manifestada a través del capitán Luis Daoíz en su indignación y vergüenza por no haberse comprometido antes. “El recuerdo del incidente de ayer por la tarde en la fonda de Geneieys asalta de nuevo a Daoíz, produciéndole una insoportable vergüenza. Al capitán de artillería le escuece su honor maltrecho” (Pérez Reverte, 2007: 164).

<sup>241</sup> Daniel-Henri Pageaux, 2008, “Un día cólera de Arturo Pérez Reverte” en *Anales de Filología Francesa*, n° 16, P: 189.

<sup>242</sup> Sin embargo Pérez Reverte utiliza su documentación de forma muy personal. En vez de ser a veces una prueba de lo que cuenta, una ilustración de lo que ocurre en este momento preciso, el documento sirve para señalar al lector el curso de los acontecimientos venideros, la evolución de un combatiente, su curriculum vitae que revela sus elecciones políticas. Estos movimientos frecuentes de prolepsis muestran bien en qué punto el narrador manipula el tiempo. Cambia de hecho el desarrollo de la carrera de un personaje en una afirmación de su destino (traducción nuestra).



Resumiendo, el narrador es el que asume esta libertad de creación dentro del mundo novelesco aun disponiendo de elementos concretos y reales.

En el parque de Monteleón asistimos a una pausa descriptiva no sólo para dar a conocer las posiciones de los dos bandos sino también para dar tiempo a la preparación de la estrategia del combate. La premura de las preparaciones subraya el carácter inminente de la batalla. El capitán tiene dudas, piensa en “una derrota eventual”. Los españoles juegan con ventaja porque conocen el espacio donde tendrá lugar el enfrentamiento. Podrán refugiarse en los portales de las casas y ser ayudados por los vecinos desde los balcones. Pero, cuatro horas y media después del inicio de los enfrentamientos, el balance es desastroso. Las calles están sembradas de cadáveres. A pesar de ello el pueblo sigue luchando, a sabiendas de la superioridad de la fuerza enemiga. Esta resistencia e instinto de supervivencia los explica su amor a la patria, el sentimiento de unión experimentado por los españoles, de forma espontánea, al hacerse conscientes de participar en una misma causa:

Los coraceros de la brigada Rigaud siguen en Puerta Cerrada, sin tener el paso expedito. Con la artillería imperial batiendo la plaza Mayor, la de Santa Cruz y Antón Martín, grupos de madrileños se dispersan por las callejas adyacentes después de cada acometida, pero vuelven a reunirse y atacan de nuevo, tenaces, desde zaguanes y soportales. Sin esperanza de victoria, buena parte de la gente sensata, desengañada o aterrada por la matanza, anda en fuga o procura retirarse a su casa. Pero aún quedan madrileños empeñados en disputar, a tiros y navajos, cada portal y cada esquina (Pérez Reverte, 2007: 195).

Con el empleo de las prolepsis se quebranta el tono del reportaje de acción para entrar en la interpretación de acontecimientos donde el periodista ofrece “una exposición de los hechos, no su desarrollo, que se da como algo concluido y es objeto de una información ordenada y objetiva” (Fernández Prieto, 2003: 198-199). La voz del narrador aborda nuevas estrategias para informar sobre un acontecimiento ya concluido que trata de recrearse eficazmente. En definitiva la novela constituye siempre una crónica, como afirma Justo Serna<sup>243</sup>, ya que el tiempo es su principal protagonista; de ahí la puntualización con que Pérez Reverte informa al lector sobre el tiempo real:

- siete de la mañana y ocho grados (p. 13).
- son las ocho en punto (p. 41).

<sup>243</sup>

Es Profesor de Historia Contemporánea en la Universidad de Valencia. En la reseña sobre *Un día de cólera*, hace estas observaciones arriba referenciadas (ojosdepapel.com, 8 de enero de 2008).

- “Dentro de una hora, o sea, a las once y media” lo que significa que son las diez y media en este preciso momento de las instrucciones de Murat (p. 89).
- sobre las doce y media (p. 175).
- Entre las doce y media y la una de la tarde (p. 195).
- Desde la una de la tarde (p. 281).
- entre la una y las dos de la tarde (p. 294).
- poco antes de las tres de la tarde (p. 319).
- Pasadas las tres de la tarde (p. 328).
- Sobre las diez de la noche (p. 366).
- A las cinco y cuatro minutos. (p. 391).

La mayoría de estos marcos temporales sirven de introducción a un párrafo o un capítulo. Con este procedimiento el relato queda reforzado al comprobarse la evolución de los acontecimientos, respondiendo a la naturaleza de la crónica, ya que las precisiones temporales facilitan el balance de la situación. Con esta estrategia, Pérez Reverte subraya al mismo tiempo la intensidad de la acción, que es frenética, y expresa los ánimos de los personajes.

De manera que la novela de Pérez Reverte combina a la vez el reportaje de acción -en la medida en que asistimos al combate en todas las calles de Madrid- y el reportaje de acontecimientos. La acción se desarrolla en los centros de confluencia humana, el hospital, la prisión, el mercado, el cuartel, los lugares desde los que es posible movilizar al pueblo frente al enemigo.

### *3.4) Los personajes*

El propio autor se enorgullecía en la entrevista publicada en el blog de Alfaguara de haber introducido en su novela alrededor de trescientos personajes. Obviamente el personaje central es colectivo, el pueblo. Pero también Reverte evoca personalidades históricas, del mundo de la cultura, al pintor Goya, a los futuros escritores Alcalá Galiano y Mesonero Romanos, a los ya conocidos Blanco White, Leandro Fernández Moratín. Todos ellos contemplan los combates sin hacer nada, divididos internamente, porque sufren por el pueblo maltratado pero aprueban las ideas progresistas que Francia viene a traer. Y la ironía de Reverte es obvia. El pueblo muere por unas personas que no lo merecen.

Santos Sanz Villanueva habla de “fulanito colectivo a la galdosiana” y no de personajes ilustres y conocidos. De todas formas los historiadores ponen en cuestión esta visión colectiva de la masa.

Esta visión del pueblo es anacrónica pues no podemos entender el Dos de mayo como el inicio de una revolución social desde abajo sino más bien como el momento de la toma de conciencia de las clases populares de su protagonismo en la historia colectiva, y el primer paso de una resistencia colectiva. Integrado en su mayor parte por el campesinado, dice Cayuela, su cohesión fue fruto de una “cultura de la muerte”. Más que una resistencia política o ideológica, lo que cohesiona al pueblo es la llamada de los muertos a la defensa de los vivos.

En cuanto a los personajes ilustres, efectivamente los grandes personajes que se mantuvieron al margen de la tragedia son pintados en la novela de Reverte. Algunos de ellos confesarían por escrito después su cobardía, como Blanco White, otros lo hicieron a través del retrato de los acontecimientos de estos días (Goya), otros relataron sus propias experiencias (Alcalá Galiano, Mesonero Romanos). Pero lo cierto es que en ese preciso momento no ayudaron al pueblo. Fueron espectadores pasivos.

En cuanto a los héroes individuales hay que añadir que ya desde el comienzo de la historiografía de la Guerra del Dos de mayo se buscó destacar a las figuras, y en la novela de Reverte estos personajes gozan de un protagonismo singular, los capitanes Luis Daoíz y Pedro Velarde mueren, y el teniente Arango sobrevive a la tragedia.

El resto de los nombres propios pertenece a individuos que no tienen más singularidad que la de aquel Dos de mayo, a excepción del cerrajero Blas Molina Soriano, el instigador de la primera pelea. Lo que importa es la evocación de un conjunto.

El deseo del escritor de homenajear a estas personas le lleva a establecer como una ficha o un registro civil donde va enumerando a veces la historia de una persona, a veces su origen, su situación laboral, su edad, los motivos de su presencia en la ciudad, su estado civil. Cada personaje, por muy pequeño que sea, es aludido en una frase, un párrafo, porque son muchos y no se puede dar el mismo tiempo.

Lo importante es la acción colectiva, el papel desempeñado en su conjunto con los nombres y los oficios:

Como capitaneada desde la plazuela de Matute por el hostelero Fernández Villamil, donde figuran los mozos José Muñiz y su hermano Miguel, casi todas las cuadrillas se forman con gente del pueblo bajo, obreros, artesanos, humildes funcionarios y pequeños comerciantes, con poca presencia de clases acomodadas y sólo en un caso conducidas por alguien que pertenece a la nobleza (Pérez Reverte, 2007: 79).

De forma explícita, el narrador critica a la clase alta por su pasividad frente a una situación alarmante que terminará justificando su negativa a proteger a la familia Real reunida en Bayona con Napoleón. Celebra la bravura de la clase baja, quien, por no pensar o por sus impulsos, pasa enseguida a la acción. Aquí lo que resalta es el dilema entre la Razón (espíritu) y el corazón (impulsos). “Los que piensan” creen que incluso si Napoleón abusa de su superioridad podrá traer a España la modernidad y el progreso, y que es necesario no enfurecer al Emperador mientras tenga en sus manos a los reyes, para no poner la vida de los monarcas en peligro. El pueblo bajo, guiado por su instinto, ve en el motín el único modo de acabar con los abusos. Es verdad que ha sido una reacción repentina, una cosa de masa, de rumores, como afirma Justo Serna, pero hay que señalar que los nervios ya estaban a flor de piel y bastó una gota de agua para hacer rebosar la copa. Justo Serna habla de un personaje colectivo, la multitud, el grupo, impulsado por el entusiasmo. El propio Reverte reconoce que no hay en su novela un protagonista concreto sino multitud de hombres y mujeres implicados en los sangrientos sucesos. La novela es un homenaje a ese grupo que tuvo valor para defender su libertad. El pueblo se deja llevar por su ira, porque está en grupo y cree en su propia fuerza. A pesar de la precariedad de las armas, el pueblo madrileño resiste al ejército francés hasta la caída del sol. Pero a medida que va avanzando el día, y los ánimos se disgregan, cada uno de los que integran el grupo reconsidera la situación, pero ya es demasiado tarde y no hay marcha atrás. La fuerza del pueblo, su entusiasmo, su primitivismo, es también su mayor flaqueza; esa pasión no le ha permitido ponderar las consecuencias de sus acciones.

El desigual combate es lo que refleja el carácter heroico del pueblo madrileño, un pueblo sin formación militar que supó enfrentarse con la tropa de renombre. En Zaragoza, en cambio, intervino el ejército español. La cólera pudo con todas las normas y el pueblo no necesitó la ayuda de la Junta de Gobierno o de los militares para manifestar su descontento. En la reseña sobre la novela de Pérez Reverte declaraba Justo Serna:

En realidad, más que la vicisitud de éste o de aquel, lo que al autor parece interesarle es la acción colectiva, el pueblo frente a las tropas napoleónicas: Francia y los actos airados de esa muchedumbre que se siente vejada, esa turba que se levanta contra quienes ve como usurpadores.

Por eso, se insiste en la enumeración exhaustiva de todos los que fueron los actores de este día Dos de mayo de 1808. La cifra elevada de dichos actores crea un problema en el relato. El autor no puede dar en la ficción una función a todos ellos. Se contenta con planos chatos, los personajes quedan en simples evocaciones para poder dar sitio a todo.

### 3.5) “*El 19 de marzo y el 2 de mayo*” de Galdós versus “*Un día de cólera*”

*El 19 de marzo y el 2 de mayo*<sup>244</sup> es la tercera novela de la primera serie de los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós en la que, una vez aclarada la situación política y militar de España en Trafalgar y de describir las intrigas de la corte en Carlos IV, Galdós entra de lleno en los acontecimientos de la Guerra de la Independencia. Agrupa esta novela el motín de Aranjuez, en el que Godoy será procesado y Carlos IV sustituido por Fernando VII y el Dos de mayo donde el pueblo de Madrid se enfrentará a los franceses.

El protagonista Gabriel Araceli se encuentra en la misión de liberar a Inés de los Requejos, unos comerciantes avaros (en efecto los dos hermanos se han hecho pasar por los tíos de Inés con el único propósito de disfrutar de su fortuna. Cuando Gabriel Araceli descubre la trampa, intenta liberar a la pobre Inés). Y la misión personal acabará involucrada en la misión pública, la lucha contra los franceses, en la cual es herido de bala al concluir el relato. Una vez más, el autor sigue el relato folletinesco, al dejar el lector con el suspense de la herida mortal de su protagonista. Asentado en los puntos clave donde se desarrollaron los acontecimientos, Gabriel Araceli va dando cuenta de los hechos. Del palacio real vuelve al parque de Monteleón para ver a Luis Daoíz y Pedro Velarde dirigiendo la lucha y en ningún momento pierde el protagonismo de la novela

Por el contrario, Pérez Reverte en *Un día de cólera*, realiza la crónica del levantamiento del Dos de mayo y convierte al pueblo en su conjunto en el protagonista, sin olvidar los nombres propios, los héroes de aquel día. La historia se da por cerrada al concluir el volumen, y el narrador omnisciente, al que se ha permitido por tanto estar en todos los sitios a la vez, remata la crónica objetiva no de un “movimiento patriótico”, declara el autor (Pérez Reverte, 2007)<sup>245</sup>, sino “de un día de cabreo”. Con el estilo característico a que nos tiene acostumbrados

---

<sup>244</sup> Benito Pérez Galdós, *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, Episodios Nacionales, Primera serie, Madrid, Alianza Editorial, Biblioteca Pérez Galdós, 2004.

<sup>245</sup> En la misma entrevista en el diario *El País*.

Pérez Reverte en estas entrevistas publicitarias amontona slogans llamativos, “Monteleón es nuestro Álamo”, “He querido despojar de manipulación al Dos de mayo”, “Todavía hoy estamos pagando el precio de aquella guerra”.

Como es usual en sus procedimientos, Galdós irá interpelando al lector “Pues ya habrán comprendido ustedes (...) El lector comprenderá” (Galdós, 2004: 161, 165), mientras que en la novela de Reverte no sólo el narrador buscará la complicidad del lector sino también su participación. Como dice el autor, en el mismo tipo de declaraciones publicitarias, “Quiero que el lector corra con el aliento de los caballos franceses a la espalda”. Deja al lector que saque sus propias conclusiones porque lo que pretende no es tanto ofrecer una reflexión histórica o anti-histórica sino conmocionar a su público, hacerlo trepidar con estampas violentas y movimientos calculados. Por eso, lo escribe a su manera y como afirma Daniel-Henri Pageaux, dando a la palabra heroísmo una triple interpretación:

Il ya l'héroïsme qu'on voit et dont on ne parlera pas; celui des obscurs et des sans grades. Il ya l'héroïsme historique ; celui du couple Daoíz et Velarde. Il ya enfin des cas d'héroïsme, des emplois du mot qui obligent à réfléchir sur cette histoire qui vient de s'écrire à nouveau sous les yeux du lecteur, l'écriture ne se contente pas de raconter, ce qui est à la portée de n'importe quel romancier ou conteur ; elle interroge. En cela elle est à l'opposée de toute thèse développée implicitement ou explicitement. Autre défi, raconté d'une certaine manière pour mieux questionner le lecteur<sup>246</sup> (Pageaux, 2008 : 200).

En definitiva, si el narrador de Pérez Galdós se contenta con informar al lector de los sucesos, el de Pérez Reverte forma parte de la trama para la consecución del objetivo del novelista. Tiene un lugar de preferencia en la instancia narrativa, a través de esta recorrida rápida de punta a punta con la insistencia sobre el reloj para mostrar la intensidad y la importancia de este acontecimiento. El lector termina exhausto.

De hecho, no sitúa históricamente los hechos. Con su novela entra de lleno en el día Dos de mayo porque es sólo ese día que quiere contar, traducida en una narración de trescientas páginas en 24 horas. No quiere escribir la misma historia del 19 de marzo y del 2 de mayo de Pérez Galdós. Por eso, destaca esta

<sup>246</sup>

Traducción nuestra: Hay el heroísmo que se ve y del que no se hablará; el de las oscuridades y de los sin grados. Hay el heroísmo histórico, el de la pareja Daoiz y Velarde. Hay por fin casos de heroísmo, usos de la palabra que llevan a pensar en esta historia que acaba de escribirse de nuevo ante los ojos del lector, la escritura no se conforma con relatar lo que está al alcance de cualquier novelista o cuentista sino que pregunta. En esto, se opone a toda tesis desarrollada implícita o explícitamente. Otro desafío, relatado de una cierta manera para mejor cuestionar al lector.

forma de la novela histórica para hacer un reportaje del día Dos de mayo de 1808. Multiplica las alusiones al futuro. El lector tiene que interpretar, incluso completar, a su pesar, el relato del Dos de mayo en *Un día de cólera*.

## CAPÍTULO V

### *La visión posmoderna de la Guerra de la Independencia en la novela española del cruce de siglo (XX-XXI)*

#### *1. El posmodernismo en la novela española*

La visión posmoderna es obra de un contexto histórico específico, en el cual han tenido un peso configurador, todavía difícil de conmensurar, la generalización de la tecnociencia y los acontecimientos del mayo francés: la revolución de 1968. Nuestra sociedad ha dejado de creer en las grandes ideas. El sujeto que vive hoy los acontecimientos ha dejado de constituir una entidad única para dar paso a los “yoes” múltiples. Gracias a la tecnología vivimos un mundo pleno de realidades virtuales o hiperrealidades.

Para definir lo “posmoderno” no es posible acogerse a una definición única, y como ya se ha visto, cada una de las aproximaciones a este concepto trata de ofrecer características y aborda el propósito de la definición en un sentido particular, porque es esencial al movimiento su falta de proyecto único. El posmodernismo es irreductible a una tendencia clara y uniforme. Se manifiesta bajo múltiples estrategias en las realizaciones artísticas. Reproduce de forma exagerada el modernismo. Critica o ironiza los hechos. (Lozano, 2007: 117)

Aunque en España no pueden señalarse hasta muy recientemente reflexiones sobre el movimiento, como si se tratase de algo superficial o pasajero llamado a desaparecer, sí, es posible, opinan los estudiosos, reconocer en el arte español del siglo XX dos modos de reaccionar a este nuevo paradigma o episteme derivado de la visión posmoderna (Lozano, 2007: 136).

Un primer momento, 1982, cuando tras la subida al poder del socialismo se inaugura la denominada “era del entusiasmo”, que deriva en una fuerte política de apoyo y promoción del nuevo arte español, que favorece la profesionalización del sector artístico y la inmersión en las corrientes internacionales. Esta “era del entusiasmo” se verá concretada en las aportaciones de “joven figuración madrileña” en el grupo de Sevilla con exposiciones como *1980, Madrid D.F.*, y otras figuraciones bajo el signo del neoexpresionismo y abanderadas por Miquel Barceló, que fructifican en la convocatoria de la primera edición de la Feria Arco en Madrid.



Un segundo momento hacia 1992, se traducía por la culminación del entusiasmo, que se plasma en las expresiones artísticas que tienen lugar con la celebración de los juegos olímpicos de Barcelona, la exposición universal de Sevilla y la selección de Madrid como capital Europea de la cultura.

Pero la tendencia posmoderna sobrepasa el dominio del arte y llega a todos los espacios de la convivencia en la sociedad española. El posmodernismo implica una forma de pensar sobre la representación, por eso niega a la historia la representación de una verdad trascendente. De acuerdo a esta visión ya no podemos hablar de hechos, sino de interpretaciones, versiones de acontecimientos, puntos de vista. El posmodernismo se limita a reproducir miméticamente imágenes de la realidad, en la conciencia de que toda representación es una construcción y que el deber del arte es la deconstrucción de aquella. De manera que el artista posmoderno es un manipulador de signos de historias, de hechos más que productor o creador artístico, aunque, ciertamente, tiene en cuenta la enciclopedia de conocimientos del lector, que debe convertirse en un activo descodificador activo del mensaje. Pilar Lozano resume esta tesis al decir:

El fin de la historia del arte moderno, la muerte de la vanguardia, los nuevos modos de representación influidos por la reproducción técnica y la deconstrucción, la recuperación de elementos del modernismo heterodoxo como la fragmentación el eclecticismo y el repliegue hacia la subjetividad, todo ello nos conduce al nuevo paradigma est tico de la posmodernidad que revise el canon precedente, hibrida los géneros y los procedimientos artísticos y niega la dimensión histórica tradicional (Lozano, 2007: 142-143).

Desde esta perspectiva podríamos encuadrar en esta tendencia la novela española posmoderna, la cual podríamos tratar en dos etapas diferentes, como afirma Lozano:

La novela española posmoderna se ha desarrollado, hasta hoy, en dos fases: el inicio, con los nuevos narradores (la oscura novela del desencanto), y la plenitud, con la novela de los noventa (la narrativa de la aserción parcial) (Lozano, 2007: 232).

En efecto, si en los años ochenta, el cambio social tomó proporciones nacionales, pero atrajo el desengaño de muchos sectores sociales y políticos, ya que las expectativas no se alcanzaron, en los años 90 esta crisis de la identidad alcanzó dimensiones mucho más amplias, tocando el horizonte de todo el continente europeo. Problemas como la globalización de la cultura, o la privatización de los medios públicos son comunes a todos los países. El Estado

se debilita frente a lo privado. El entusiasmo de las primeras manifestaciones del posmodernismo de los años ochenta cede el paso a una generación más centrada en las realidades y en las consecuencias de la nueva aplicación de la tecnología.

Todo ello produce nuevas formas de escritura, y la novela histórica, en concreto, no escapa de estas transformaciones. Comenzará a hablarse, por ejemplo, de metaficción historiográfica porque las figuras y hechos históricos tratados en los textos son diversos a los que conocemos por la tradición. Ahora los escritores desmienten o dudan de la historia oficial, presentan los hechos como podrían haber sido, en una especie de ficción posible.

En España el posmodernismo no hace aparición hasta después de la dictadura. Puede señalarse la novela de Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) como el texto referencial que congrega las características del posmodernismo en la narrativa española. Mar Langa Pizarro (2000) Ramón García (2007) y Pilar Lozano (2007) se manifiestan a favor de esta consideración.

Esta novela rompe con las tradiciones narrativas utilizadas hasta el momento ya que Mendoza plantea un texto híbrido, por la mezcla de géneros (policíaca, aventurera, histórica), por el desorden cronológico, por el punto de vista múltiple, por la utilización de registros populares procedentes del folletín y de la novela rosa (Lozano, 2007: 200). En esta novela no se trata de escribir una novela que plantee tesis ni de ofrecer un estilo rebuscado que seleccione entre los tipos de lectores; al contrario, el texto trata de acercarse al lector, hablarle de la realidad en la que vive, tratar de conseguir la identificación con el protagonista. No mueren ni el escritor ni el lector sino que se reconcilian.

Paradójicamente, no todas las novelas escritas en este periodo posmodernos son posmodernas, ni siquiera lo son todas las que pertenecen a un mismo autor. Como declara Lozano, “no existe *una* novela española posmoderna, sino una serie de *estrategias narrativas* que son consecuencia de la episteme posmoderna en España” (Pilar Lozano, 2007: 232). En relación a la novela histórica, y más concretamente, al corpus de novelas analizadas aquí, podemos enumerar este tipo de estrategias:

- La subordinación, en mayor o menor medida, de la representación mimética de la novela histórica a tres ideas filosóficas popularizadas por Borges:
  - a) la imposibilidad de conocer la verdadera naturaleza de la historia
  - b) la naturaleza cíclica de la historia (*El bobo ilustrado* de Gabriel y Galán y *Real Sitio* de José Luis Sampedro)

c) lo impredecible de la historia, pues a pesar de su tendencia a repetirse siempre puede ocurrir lo más inesperado.

- La distorsión consciente de la historia por medio de omisiones, exageraciones y anacronismo (es el caso de *El cuarzo rojo de Salamanca* de Luciano Egido).
- El uso de personajes históricos importantes como personajes principales de la novela (como en *Yo, el rey* y *Yo, el intruso* de Vallejo-Nágera).
- La metaficción, es decir, la manifestación consciente del proceso creativo del propio texto, de la ficción (como en *El cuarzo rojo de Salamanca*, *El húsar* cuando el autor en una nota reconoce que ha inventado esta historia)
- La intertextualidad explícita con otros textos presentes en la novela (*El bobo ilustrado*, *El cuarzo rojo de Salamanca*, *Yo el rey* y *Yo el intruso*, *Cabrera*, *Un día de cólera*).
- Los conceptos bajtinianos del dialogismo, carnavalesco, parodia y heteroglosia. En el aspecto del dialogismo podemos recurrir a las novelas de Vallejo-Nágera y Gabriel Galán en las cuales se presentan visiones diferentes del mismo personaje y del mismo acontecimiento: la llegada de José Bonaparte a Madrid. *Real sitio*, *El cuarzo rojo de Salamanca*, *El bobo ilustrado*, *Cabrera* pueden responder a los conceptos de carnaval, parodia y heteroglosia (Ramón García, 2007: 83-84).

En razón de la diversidad de procedimientos recogidos en las novelas de nuestro corpus también hemos utilizado diferentes modelos de análisis para su estudio, y esta es la razón, también, de su complejidad, por la que seleccionamos novelas de las dos etapas del posmodernismo en España: los años ochenta y los años noventa.

Si nos fijamos bien vemos que en las novelas de los ochenta todavía existe este deseo de buscar una forma de escritura diferente al experimentalismo social. Tenemos, de una parte, la novela picaresca histórica de Jesús Fernández, *Cabrera* o el soliloquio un tanto innovador de Gabriel Galán a través la evocación de la estancia de José Bonaparte en *El bobo ilustrado*, la confesión o diario íntimo de José Bonaparte contando su propia historia en *Yo el rey* y *Yo el intruso* sin olvidar *El Húsar* de Arturo Pérez Reverte quien “historiza” la ficción para desmitificar la guerra. La focalización interna es la que prevalece ya que es el individuo quien es puesto en tela de juicio.

Las novelas de los noventa, en cambio, asentadas las nuevas formas de narrativas, se centran en el problema existencial que afrontan los individuos en su vivir cotidiano. Desde el nihilismo, el narrador de *El cuarzo rojo de Salamanca* de Luciano Egido, da cuenta de su desesperación e insiste en el absurdo de la guerra. La dualidad del ser es examinada en *Real Sitio* de José Luis Sampedro, manifestando que el yo y su contrario actúan de una manera u otra según las circunstancias. También la evocación nostálgica de la historia es lo que lleva a Pérez Reverte en *Un día de cólera* a recrear este acontecimiento del dos de mayo con la necesidad de homenajear a los principales actores frente a la actualidad un tanto decepcionante.

La nueva forma de mirar la historia a través de los procedimientos del posmodernismo es la que se refleja en la narrativa histórica actual. Intentaremos exponer algunas de sus características introducidas en nuestras novelas.

## 2. La Organización actancial y la expresión del desencanto

Nuestro propósito en este apartado es demostrar el fracaso de los proyectos vitales de los protagonistas en las novelas que hemos estudiado más extensamente en los capítulos anteriores. Para ello nos serviremos de la metodología narrativa de Philippe Hamon<sup>247</sup> según la cual todo personaje de ficción es caracterizado por un nombre atributo, un proyecto o intencionalidad - para el que pueden señalarse unos instrumentos, medios, formación, instructores- y unos obstáculos definidos, fuerzas oponentes, que pueden ser o no vencidas en la consecución del proyecto personal. Estas son las tres funciones actanciales definidas por Hamon<sup>248</sup>.

Entre las fuerzas oponentes al proyecto del personaje hay que tener en cuenta también las circunstancias azarosas que no siempre pueden controlarse por completo, y que, por consiguiente, pueden limitar o desviar el objetivo del personaje.

Entendemos por “función”, “la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga” (Propp, 1977: 32).

---

<sup>247</sup> Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, Ginebra, Droz, 1998.

<sup>248</sup> Aplicaremos también a los personajes de nuestras novelas el sistema de las treinta y dos funciones actanciales de Vladimir Propp (1928), reducidas por Greimas a seis. El análisis de los conceptos de desilusión y desencanto en estas novelas se ha hecho posible gracias al estudio realizado por Philippe Hamon en su obra *Le personnel du roman* sobre los personajes de Émile Zola.

Y analizada además la función actancial desde la categoría de A. J. Greimas (Demetrio Estébanez Calderón, 2008: 11, 12) comprobamos que en toda función se reproduce la correspondencia sintáctica entre Sujeto-Objeto, actantes relacionados entre sí por el querer. Dicho de otro modo, siempre el Sujeto desea y busca el Objeto. Todo relato, por tanto, se organiza en torno a esta búsqueda. En la teoría de Propp el Sujeto es el héroe de la trama y el Objeto deseado la princesa. Philippe Hamon detalla el proceso por el que un personaje encamina su querer hacia la acción:

Le vouloir instaure le personnage comme « sujet actant » et déclenche le processus narratif. Il transforme n'importe quel acteur à n'importe quel moment du récit en un sujet virtuel doté d'un programme local ou global et en relation déjà finalisée avec un objet auquel il attribue une valeur soit positive (il désire l'obtenir) soit négative (il désire l'éviter)<sup>249</sup> (Philippe Hamon, 1998 : 236).

Las novelas de nuestro corpus comparten una orientación realista y refieren (a excepción de los textos de Vallejo-Nágera) las experiencias de un protagonista no excepcional, como el que pudo sufrir la guerra en tiempos de la contienda napoleónica, bien se trate de un militar, un civil, un afrancesado o un patriota. Detallamos sus puntos comunes.

- a) El personaje principal de *El húsar*, Frédéric Glüntz, aspira a la gloria y al honor a través del mérito militar y escoge para este fin participar en la Guerra de la Independencia en España. La narración en esta novela se organiza en torno al combate y a sus consecuencias.
- b) En *El Bobo ilustrado* Pedro de Vergara anhela la construcción de una España emancipada del tradicionalismo religioso, y la instauración del liberalismo político. Rahel Levín, la judía alemana de la que está enamorado el personaje representa el símbolo de todo lo que Vergara desea para su país.
- c) El protagonista de *El cuarzo rojo de Salamanca* sueña con expulsar del país a los franceses y los afrancesados.
- d) En *Cabrera*, el huérfano protagonista de esta novela tiene como proyecto el medro social.
- e) José Bonaparte en *Yo, el rey* y *Yo, el intruso* tiene un proyecto, aunque le ha sido impuesto. Quiere reinar y gobernar en España.

<sup>249</sup>

“El querer instaure el personaje como “sujeto actante” y activa el proceso narrativo. Transforma cualquier actor en cualquier momento del relato en un sujeto virtual dotado de un programa local o global y en relación finalizada con un objeto al que atribuye un valor sea positivo (desea obtenerlo) sea negativo (desea evitarlo)” (traducción nuestra).

f) En cuanto a *Un día de cólera*, el proyecto es impedir los abusos de los franceses en Madrid. El pueblo madrileño es el personaje principal.

El segundo grupo de funciones analizado por Greimas lo constituye el binomio Remitente-Destinatario. Estos actantes se relacionan por el saber y apoyan su relación en la confianza o comunicación. En el modelo de Vladimir Propp el remitente sería el padre y el destinatario el héroe. En el caso de Philippe Hamon es simplemente el conocimiento o la información lo que sirve al remitente o al destinatario para la consecución de su proyecto:

Le savoir est certainement la modalité qui dans le système des personnages « informe » le plus ces mêmes personnages, modalité polymorphe, polyvalente, elle contribue d'abord à qualifier le personnage, à définir un type particulier de compétence à l'action<sup>250</sup> (Philippe Hamon, 1998: 274).

Si analizamos estas funciones en las novelas de nuestro corpus podemos concluir

En *El húsar*, *el saber* lo integran los tres años de la escuela militar donde imparten a Frédéric Glüntz la información sobre la guerra que deberá librar, aunque, una vez en España la información recibida no le resulte de utilidad. Mientras el coronel Letac le persuade de la facilidad de la guerra, el viejo afrancesado don Álvaro de Vigal sentencia el final de la contienda con la derrota de Francia. Michel de Bourmont le habla de la realidad del terreno, de su propia experiencia y le advierte sobre la conducta que debe seguir si quiere salir vivo de España.

Frédéric Glüntz se sirve de los consejos y la amistad de Michel de Bourmont, su Guía, (desde la metodología del análisis narrativo de Philippe Hamon)<sup>251</sup>. Michel instruye a Frédéric sobre el carácter de los españoles y logra

---

<sup>250</sup> “En el sistema de los personajes, el saber es ciertamente la modalidad que informa más a estos personajes, modalidad polimorfa, polivalente, contribuye primero a calificar el personaje, definir un tipo particular de competencia a la acción”.

<sup>251</sup> “Le mode d'acquisition du savoir mis en oeuvre est plus particularisé. Il est lié au thème de la parole à la scène des cancans ou de confidences. Il s'agit de la communication orale ou écrite, interceptée, et de sa variante, la communication secrète, délation, lettre anonyme ou mouchardage qui entrainera une modification dans l'action”. Frédéric necesita informaciones para la realización de su proyecto. Por eso Michel de Bourmont se convierte en su confidente para darle información sobre el pueblo español y su forma de actuar. A partir de allí vemos que el protagonista está dispuesto a luchar para el bien de la patria y conseguir la gloria aunque muere al final. (1998: 288).

tranquilizarlo. De Bourmont justifica la presencia francesa en España por la incompetencia de los reyes y del príncipe. Todas estas informaciones ayudarán a Frédéric a convencerse de que el Emperador tiene derecho a invadir la Península.

En *El bobo ilustrado*, la misión de Pedro de Vergara con los patriotas y su colaboración en el periódico *La Gaceta* constituirán, al principio, los adyuvantes para la consecución de su proyecto. Pedro recibe información desde los dos lados del frente para poder encaminar su proyecto personal.

El protagonista de *El Cuarzo rojo de Salamanca* odia a los franceses invasores, hombres despiadados que martirizan y saquean al pueblo. Para combatirlos se apoya primero en el ejército regular formado por voluntarios. Pero, tras el fracaso del ejército de voluntarios, Augusto le presenta al guerrillero Julián Sánchez, que lo instruye en el modo de tender emboscadas, robar armas, y deshacerse de los invasores.

Para su proyecto, el cunero de *Cabrera* tiene la información suficiente. Sabe que la tropa se dirige al sur desde donde va a ser embarcada hacia Francia. Por eso, se arrima a un amo detrás de otro en la búsqueda del bienestar e irá aprendiendo a sobrevivir, primero con la Coima, luego con el amigo, el cojo, los soldados y el dómine.

Por su parte, José Bonaparte estudia las leyes y decretos de España para saber cómo gobernar al pueblo en las novelas de Vallejo-Nágera.

El pueblo de Madrid en *Un día de cólera* sabe de los abusos de los franceses, de sus fechorías en la ciudad. Los rumores del secuestro del infante ponen en marcha su rebeldía.

El tercer grupo de funciones actanciales que considera Greimas trata la relación Auxiliar-Oponente y dibuja los Actantes relacionados con el poder. De algún modo estas fuerzas actanciales apoyan u obstaculizan la comunicación y la consecución del objeto. Estos actantes se corresponderían con el Auxiliar o Ayudante de Propp y el Oponente o Agresor. En los estudios de Philippe Hamon se corresponden con el “poder”:

Le pouvoir est dans tout système de personnages une catégorie sémantique importante qui vient définir la compétence du personnage et notamment constituer des sous-classes d'actants bien différenciés selon que ces actants sont puissants ou impuissants, qu'ils

ont les moyens ou non d'agir conformément à leur vouloir qu'ils disposent ou non d'adjuvants, que leur pouvoir est inné ou acquis<sup>252</sup> (Hamon, 1998 : 260).

Los oponentes a estos designios son, en tres de estas novelas, *El húsar*, *El Bobo ilustrado* y *Cabrera*, el pueblo español, una masa popular, que, alentada por la predicación del clero, lucha ferozmente contra el enemigo invasor.

En *Yo, el rey* y *Yo, el intruso*, los oponentes son varios: el pueblo español, el propio Napoleón que sigue dirigiendo los asuntos de España - ignorando a su hermano- y finalmente los generales franceses, que no reconocen a José Bonaparte como el soberano de España.

En cuanto *al Cuarzo Rojo de Salamanca*, y a *Un día de cólera*, los franceses son la fuerza oponente al proyecto de los protagonistas porque la escasa instrucción de los soldados españoles se estrella contra la disciplina del ejército francés. El Batallón español se ha formado, casi por completo, con las listas de voluntarios del claustro universitario, a los que se concedió permiso para formar una compañía propia, “con la heroica decisión de ir hacia la muerte, matando franceses” (Egido, 1993: 100). Al llegar el momento del combate, la confusión más espantosa reina en el campo de batalla, y declara el protagonista, “la sorpresa nos paralizó y, cuando rompimos la inercia del estupor, los caballos franceses se nos echaron encima y empezaron a pisotearnos con la brutalidad y la contundencia de su animalidad desenfrenada” (Egido, 1993: 108). La obstinada lucha contra el francés concluye con la masacre de los universitarios y la huida del protagonista:

(...)varios prisioneros salieron corriendo y fueron segados a pocos metros por los fusiles de los imperiales; fue entonces cuando salté las tapias, encaramándome a la pértiga de un carro y envuelto en una manta parda, ajada por el tiempo, y corrí hacia el campo, mientras oía el tiroteo de los guardianes contra los que intentaron seguirme (Egido, 1993: 110-111).

El protagonista de *El cuarzo rojo de Salamanca* pierde en el ejército regular pero se junta con la guerrilla de Julián Sánchez para seguir combatiendo. Emilio de Diego García (2008: 117) corrobora la carestía del ejército español

252

“El poder representa en todo sistema de personajes una categoría semántica importante que viene a definir la competencia del personaje y sobre todo constituye subgrupos de actantes bien específicos según el poder o la impotencia de estos actantes, los medios de actuar o no, conforme con su querer, la disposición o no de adjuvantes, si su poder es innato o adquirido” (traducción nuestra).



descrita en *El cuarzo rojo de Salamanca*, no sólo de medios materiales sino también de recursos humanos. Los combates se cerraban casi siempre con la derrota del ejército español. Pero siempre había voluntarios dispuestos a volver a empezar. Esta voluntad de luchar constituyó uno de los factores decisivos para el triunfo final, un esfuerzo que podría ser calificado de “quijotesco” en la medida en que concedía trascendencia no al caer sino al levantarse siempre y recomenzar.

Para llegar ahora a la reflexión que queremos hacer aquí necesitamos explicar cómo se produce la evolución de los personajes en la dialéctica con los obstáculos que deben superar. Los protagonistas vivirán una experiencia sublime que les llevará a reflexiones realistas. Como indica Philippe Hamon, tras sufrir las crisis, los personajes novelescos son transformados:

La « crise » psychologique est toujours, une crise qui affecte le personnage franchissant une frontière, crise à la fois de type cognitif (c'est en franchissant une frontière que le personnage perd ou acquiert un souvenir, pose une prophétie, acquiert une information sur l'avenir ou le passé) et de type affectif : « l'inquiétude », le « malaise », le « frisson », « l'agacement » qui affecte le personnage n'est, bien souvent que le signal, le symptôme d'une transformation ultérieure importante du récit<sup>253</sup>,... (Philippe Hamon, 1998: 227).

En la novela de Pérez Reverte, *El húsar*, tras la primera escaramuza en el bosque, Frédéric Glüntz recuerda la conversación que había mantenido con el viejo afrancesado en cuya casa se hospedó cuando iba de camino a Andalucía. Acaba de comprobar lo que Álvaro de Vigal le había dicho sobre las particularidades del pueblo español en relación a los demás pueblos europeos sometidos por Napoleón. El viejo Vigal había criticado el modo en que el Emperador estaba imponiendo sus ideas liberales y el joven francés defendía a Napoleón por considerar que, aún teniendo razón el pueblo español en defender su independencia, era imposible que venciese a soldados entrenados y formados en la disciplina militar. Pero después de la pelea en el bosque no puede menos de ser crítico con las estrategias organizadas por sus superiores. Tras apartarse de su grupo, Frédéric pondera lo vivido hasta el momento, el encuentro con el guerrillero, las mil y unas vueltas de un lado a otro desde la madrugada. En una

---

<sup>253</sup> Traducción nuestra: (...) ““la crisis” psicológica es siempre una crisis que afecta al personaje cruzando una frontera, crisis a la vez de tipo cognitivo (al cruzar una frontera, el personaje pierde o adquiere un recuerdo, profetisa, adquiere una información sobre el futuro o el pasado) y de tipo afectivo: “la inquietud”, el “malestar”, el “estremecimiento”, la “irritación” que afecta al personaje, no es más a menudo que la señal, el síntoma de una transformación ulterior importante del relato”.

conversación con su amigo Michel de Bourmont manifiesta sus dudas sobre la capacidad de los altos mandos:

A uno le hacen levantarse de madrugada, lo llevan de acá para allá, lo pasean por un campo de batalla sin que le sea posible averiguar si los suyos están ganando o perdiendo.... Hay escaramuzas, mucho tedio, cansancio (Arturo Pérez Reverte, 1986: 119).

En efecto, parece que los jefes no terminan de controlar la situación para poder atacar; mientras tanto los soldados no aguantan más. La irritación está acabando con la poca paciencia que les queda.

A la luz de lo vivido en un solo día, Frédéric comienza a enfocar la situación de modo realista. La suerte puede estar tanto de su lado como del lado opuesto. Todo lo ocurrido parece presagiar el cambio de rumbo en los acontecimientos. En efecto, más tarde vemos que las previsiones del coronel Dumbrowsky conducirán a la derrota de los húsares, al desastre total, porque, en realidad, los jinetes que se encuentran a su izquierda en la linde del bosque no pertenecen al regimiento de los húsares sino al bando enemigo. Pero el capitán había asegurado a su tropa que aquellos jinetes eran húsares listos a intervenir en cualquier momento. Semánticamente, la fuerza de adyuvante se ha transformado en oponente. Los húsares, como adyuvantes, desaparecen para dejar sitio a los lanceros españoles, que representan los oponentes.

Los oponentes (el pueblo español) engañan a los adyuvantes (de Frédéric) y les inducen al error. Se suponía que los jefes de Frédéric tenían todas las informaciones correctas para coronar el camino hacia la victoria y la gloria. La gloria era el proyecto por el que Frédéric había venido a España a mostrar su lealtad a Napoleón y su patriotismo a Francia. Pero los errores de cálculo que Frédéric temía acaban por confirmarse. El enemigo tiene más estrategia y astucia. La acción de Frédéric es contrarrestada, lo que supone el fracaso del proyecto inicial.

Tal y como hemos subrayado anteriormente, el protagonista está preocupado por lo que llama “la guerra sucia”; es decir una guerra en la que el enemigo mata por sorpresa, y en la que luchan todo tipo de individuos, no solo militares sino también los civiles compuestos por todas las edades. Son datos que no habían previsto los libros estudiados por Frédéric. Pero incluso en el campo y ante el enemigo convencional el combate se muestra difícil. Son muchos los oponentes: el tiempo (el frío, la lluvia que cae sobre ellos), el espacio (un campo

de trigo sin cultivar), los caballos que se atascan en el lodazal y los propios españoles, soldados o campesinos con su estrategia de ataque a “la cuadra” que complican el cumplimiento de las estrategias de los húsares.

Para los tibios proyectos que acaricia Pedro de Vergara, el protagonista de *El Bobo Ilustrado* cuenta con la ayuda de sus compañeros de trabajo en *La Gaceta* y de sus contertulios del café, ambos grupos dispuestos a colaborar en el proyecto liberal de hacer entrar a España en la nueva Europa.

Pero frente a estos colaboradores se alza la actividad del tío de Pedro y los otros miembros del periódico clandestino “El Correo del Otro Mundo”. Los patriotas del primer grupo, artistas como (Claudio Bonoldi, Pepa Montserrat) empujan a Pedro a colaborar, a pesar suyo, en la causa patriótica, ya que el personaje es movido sólo por su deseo de llegar hasta Rahel Levin, la judía alemana. Los ilustrados, que postulan por el progreso de la España liberal han prometido abrirle la puerta de acceso hasta Rahel, el símbolo de la emancipación, de la libertad y de la cultura. Pero Pedro de Vergara espera también lo mismo del bando de los patriotas, desde donde su tío intenta arrastrarlo a misiones de espionaje. Colaborando con este grupo político clandestino, bien relacionado con los ingleses, Pedro puede llegar también al renombre, a la fama y al respeto que le granjearán la atención de Rahel Levín.

Esta novela se vale del discurso narrativo en segunda persona quizá para sugerir la honda confusión con que el personaje observa sus propias acciones vacilantes entre su adhesión ideológica y su participación en una guerra que no es la suya. Su aspiración es meramente sentimental, individual, alejada de convicciones nacionalistas o sociales:

Una vez más, sin razón que lo justificara, se te vino a la cabeza la efigie de Rahel Levin, la divina mujer judía, tal como la imaginabas, inmensamente alta y bella, distante como un astro, amada en media Europa por príncipes, embajadores, hombres de ciencia, artistas (Gabriel y Galán, 1986: 32).

Los medios utilizados para abordar un objetivo propio y quizá no solidario son su trabajo diario en *La Gaceta*, (donde prácticamente gasta los días sin quehacer definido) y su participación en el periódico clandestino. Son dos actividades que responden a fuerzas lógicamente antagónicas. El bando de los ilustrados o afrancesados hace campaña a favor de José Bonaparte y sus colaboradores, y el bando de los patriotas combate la presencia francesa a favor de Fernando VII:

(...). Los bárbaros estaban a punto de instalarse en esta tierra en descomposición. Y a veces los bárbaros eran portadores de libertad y en cualquier caso de novedades. ¿Porqué no confiar en que José Bonaparte significara el cambio? Era, pues, justa la campaña de prensa que estabais realizando desde la “Gaceta” (Ibidem).

En esta contienda de facciones ideológicas, Pedro aspira a la reconciliación de las dos fuerzas que pueden configurar una España plural. En definitiva, con la victoria de cualquiera de los dos bandos alcanzará el éxito de su objetivo individual, Rahel:

Los patriotas no pasaban de ser unos cerriles trogloditas, los afrancesados unos vacuos conformistas ante la invasión. Entre ambos límites cabían todas las gradaciones imaginables. Te negabas a situarte en ninguno de los puntos de la escala, lo tuyo era ir de uno a otro, desconfiando de todos, renunciando y afirmando por doquier: eras un caso de auténtica ficción (Gabriel y Galán, 119).

Estos patriotas son los adyuvantes de Pedro de Vergara al principio de la novela. Su tío le confía secretos, Bonoldi le recibe como a un miembro de derecho en su cámara, entra con libertad en el palacio para las misiones secretas.

Pero cuando Pedro de Vergara se entera de que, en realidad, el más ejemplar de los ilustrados afrancesados de *La Gaceta*, don Francisco Rodríguez, no es más que un patriota, y de que el proyecto, por el que ha arriesgado tanto no existe, comprende la inutilidad de sus esfuerzos. Se siente traicionado aunque ha sido él quizá el primero en traicionar:

-Querido amigo –el editor bajó un poco la voz-, don Francisco es un falsario, todo en él es doblez y mentira. Tengo pruebas que no dejan lugar a dudas de que es un agente de los patriotas infiltrado en el periódico para vigilarnos. Era don Francisco quien había inculcado en Pedro el ideal de Rahel, pero Si Rahel no existía, nada tenía ya sentido (Gabriel y Galán, 1986: 189, 208).

Por eso las mismas fuerzas adyuvantes que contribuían a la realización del proyecto del protagonista se convierten ahora en sus oponentes. Aunque Pedro de Vergara cumple finalmente la misión que le había encargado Bonoldi, los patriotas verán en él un traidor. Ya no tendrá apoyo en ninguno de los dos bandos. José Bonaparte sale de Madrid con toda su corte, incluida el marqués de Monteyermo, otro personaje, como Vergara, que ha jugado simultáneamente en los dos bandos. Oficialmente, ha pasado por afrancesado pero en la clandestinidad había trabajado con los patriotas.

Ahora que su proyecto ha fracasado, Pedro de Vergara se decide por vez primera a actuar por su cuenta y trata de abortar el atentado que los patriotas

preparan contra el rey José I. De algún modo, parece acabar optando por el bando josefino. Su aborrecimiento por todo lo español es ahora inmenso. Rechaza violentamente a su antigua amante, María, la criada muda. Y aunque el peligro crece por momentos Pedro se queda en su casa: “No tenías otro sitio que ir más que a tu casa, un refugio hasta cierto punto seguro” (Gabriel y Galán, 1986: 219).

Porque, en efecto, ni siquiera en su casa se encontrará a salvo. Tras la conversación con un recadero, Pedro es reconocido como patriota y debe huir de Madrid para no caer en manos de la policía francesa. Pero, María, la criada, lo delata. Aunque al fin Pedro ha conseguido llamar la atención de Rahel, pues sorprende en manos de su criada la carta de la judía: “Le arrancaste de las manos la carta arrugada, manoseada, sucia. ¡Era una carta de Rahel Levin! ¡Rahel existía!” (Gabriel y Galán, 1986: 222).

María ha comprendido que Pedro de Vergara no la ama, que sólo buscaba en ella la proyección de Rahel Levin. Sabe, además, que Pedro de Vergara es colaboracionista. Esta doble traición merece, al juicio de María, el peor de los castigos y por eso lo entrega al populacho patriótico sediento de venganza “-¡Aquí hay un traidor! ¡A por él! ¡Subid a por él!” (Ibidem).

Además, Pedro descubre que María no es muda, como aparentaba, ya que ha llamado a los patriotas desde la ventana para que entren en la casa. Como el cadáver del perro abandonado en la esquina de la plaza de los Mostenses, Pedro de Vergara termina en el mismo rincón agonizando por la paliza propinada por el populacho. Nadie recogerá su cadáver porque su tío ha sido arrestado, su mujer está en Andalucía y la única persona con quien se relacionaba (María la criada), lo ha entregado y ha cerrado puertas y ventas, mirando indiferente el sufrimiento de su amo:

La imagen del perro muerto, abandonado en la esquina de la calle de salud, aparecía familiar a los habitantes de aquellos alrededores. Nadie se había preocupado de llevárselo, ni siquiera la servidumbre del conde (...). Te dejaron convertido en un andrajo sanguinolento y maloliente, el rostro inmovilizado en una mueca grotesca. Habías ido a parar justamente al lado del perro muerto que, en efecto, era ya sólo una leve mancha pardusca (Gabriel y Galán, 1986: 11, 224).

La carta de Rahel Levin significa el éxito del proyecto de Pedro. Su muerte ya no será vana. Las ideas liberales por las que él había apostado ya han arraigado y se desarrollarán en adelante aunque a él le hayan costado la vida.

El narrador de *El Cuarzo Rojo de Salamanca* resiste el ataque de un grupo de soldados franceses y acude en busca de su padre, médico, para que cure a uno de sus compañeros heridos. Pero su compatriota no se deja tratar porque le

acusa de afrancesado. De regreso a Salamanca, otra vez es atacado por los franceses y herido gravemente:

Cuando le perdí la vista y tiré de las bridas del caballo para volver, me vi rodeado de soldados franceses que venían a por mí, salidos del suelo con sus fusiles preparados, me lancé contra ellos, arqueando el cuerpo y descolgándome sobre la montura (Luciano Egido, 1993: 156).

Tras permanecer unos días inconsciente vuelve en sí y descubre que, a consecuencia del ataque, ha quedado cojo. La transformación de su físico conduce al protagonista a relativizar su proyecto. Su transformación no sólo ha sido física sino también psicológica, porque después del fusilamiento de su padre por traidor afrancesado odiará tanto a los ingleses como a los franceses. Esta experiencia da otra perspectiva a su ideología patriótica. Ahora sólo siente el horror de la guerra y la más absoluta indiferencia aun cuando los franceses hayan sido expulsados de la ciudad por los aliados. Todos los suyos han muerto. Ya no tiene a nadie con quien celebrar el proyecto que tanto había anhelado:

Entonces no sabía que, pasados unos pocos años, aquel tiempo de silencios y de melancolía, de esperanzas diferidas y de tristezas sin nombre sería sustituido por el estruendo y el furor, por la locura y la muerte. Los amigos franceses nos traerían una guerra insensata, que se llevaría a Manuela, a Augusto, a mi padre, a mi tío Ricardo y hasta a Paulina, la ramera flaca de la Puerta del Río. Sólo nuestra madre y mi tía Adela sobrevivirían. Yo también sobreviví, perplejo y alucinado, huérfano de mi mismo, sin entender nada de lo que había pasado y abandonado a la inercia de la memoria de aquellos días de tragedias y de soledades sin remedio, de los que nunca me he podido reponer del todo, como para darle razones a la tristeza que me acompaña desde entonces (Luciano Egido, 1993: 30).

Al final de esta guerra ya no quedan vencedores ni vencidos, sólo la tristeza y la melancolía, la nada de los proyectos abordados. Este sentimiento es el que el narrador trata de transmitir especialmente a través de la conducta de uno de los personajes, Manuela. En la entrevista que mantuvimos en octubre de 2006 con el autor, nos confesó que su propósito inicial había sido dar a su novela el título de “La nada” para revelar el mensaje o el genotexto<sup>254</sup> que lo había impulsado. A lo que lleva la guerra, dice Egido, es al nihilismo. Esto es lo que intenta demostrar en su relato del protagonista, al describir tanto las fechorías de los franceses como de los ingleses.

Sin embargo, según el mismo autor, por motivos de marketing, la editorial rechazó este título, poco atractivo desde el punto de vista comercial para

<sup>254</sup>

Término acuñado por Julia Kristeva en su libro *El texto de la novela* (Barcelona, Lúmen, 1974): tema alrededor del cual se construye el texto en la novela.

seleccionar el definitivo, “El cuarzo rojo de Salamanca” del que ya hemos hablado. El afrancesado fue un grupo minoritario, una rareza en Salamanca, y la historia referida es la de los de “abajo”, los “vencidos”.

En resumen, todos los protagonistas de estas novelas seleccionadas fracasan. El optimista huérfano de *Cabrera*, que tan joven se incorpora a las filas del ejército, se torna en un hombre pesimista tras la experiencia de la tragedia y la proximidad diaria con la muerte. Porque su proyecto de buscar un futuro mejor se ve transformado en una pesadilla. La guerra es un horror, sobre todo, para los vencidos.

José Bonaparte no consigue reinar en Madrid en ninguna de las dos novelas de Vallejo-Nágera. Al entrar en España toca la cruda realidad, la hostilidad del pueblo y los abusos provocados por los generales franceses, en los pueblos. El rey no es dueño de la situación. La llegada inminente del general Castaños a las afueras de Madrid le hace huir precipitadamente de la ciudad.

Su proyecto fracasa. Sale de Madrid desilusionado por los desórdenes y atrocidades. El rey confiesa su tristeza. Ha sido un títere en manos de Napoleón al que han ayudado los generales franceses como dice en algún pasaje, “menos que un loro para repetir los mensajes de su hermano”. La historia de *Yo, el rey y Yo, el intruso* es la de un fracaso, incluso, si la huida de Madrid es para José solo un intervalo ya que su hermano le volverá a instalar en el reino de Madrid.

En *Un día de cólera*, el pueblo madrileño fracasa porque no consigue el apoyo del ejército español en Madrid. La desilusión se nota a través de las preguntas y de los comentarios. El entusiasmo y el furor van ensombreciéndose a medida que va avanzando los enfrentamientos. Todos se preguntan personalmente si la lucha ha merecido la pena, aunque aceptan las consecuencias de su fracaso y arrostran el combate incluso ante esta amenaza.

Todas estas novelas refieren las consecuencias de una decisión libre que conducen a la represión y a la muerte. Todas ellas se refieren desde la óptica de los vencidos y hacen la crónica del fracaso, de la desmoralización, del desengaño y de la frustración de los objetivos. Todos sus protagonistas son derrotados porque mueren o no consiguen sus objetivos. Sólo en *Un día de cólera* los muertos, de Luis Daoíz y Pedro Velarde son vistos como mártires. El narrador insistirá sobre esto, cuando en las primeras horas después de la batalla, el coronel Navarro Falcón les acuse de lo ocurrido y se disculpe ante Joachin Murat (Pérez Reverte,

2007: 353). Unos clérigos, por su parte, condenarán el comportamiento del pueblo afirmando que esto no se debe repetir (387, 388). Pero a medida que suceden los acontecimientos, el coronel Navarro Falcón irá rectificando su discurso llamando a los que había nombrado como rebeldes, héroes en Sevilla en abril de 1814: “El 2 de mayo de 1808, los referidos héroes Daoíz y Velarde adquirieron la gloria que inmortalizará sus nombres y ha dado tanto honor a sus familias y a la nación entera” (Pérez Reverte, 2007: 354). Las circunstancias y las propias condiciones de la vida fuera del control humano favorecieron estos resultados negativos.

Hemos podido comprobar, la metamorfosis de dichos personajes, en relación a su ánimo inicial, tras sufrir una grave crisis existencialista, (la batalla, la pérdida de un familiar) o justo antes de morir, momento en el que también pueden ser héroes (Pedro de Vergara, Luis Daoíz, Pedro Velarde, el médico en *El cuarzo rojo de Salamanca* etc.)<sup>255</sup>. Son vencidos porque no llegan a cumplir sus proyectos pero su conducta en este trance también puede elevarlos al rango de héroe. La perspectiva heroica de la novela histórica tradicional sobre la Guerra de la Independencia quizá se retoma en la nueva novela desde otro ángulo. Son los mismos personajes o personas cercanas quienes cuentan su historia. Todos ellos refieren su historia marcados por la desilusión.

Pero además, salvo en *Un día de cólera*, el afrancesado de estas novelas no es el traidor tradicional sino un sujeto políticamente maduro, que reflexiona sobre el porvenir del país azotado por la ambición de Napoleón Bonaparte. Los autores de estas novelas se compadecen de este grupo de individuos que sufrió la incompreensión de los suyos y también la decepción del sueño napoleónico.

El viejo Álvaro de Vigal, en *El húsar*, condena la forma de actuar de Napoleón defendiendo al pueblo español por muy salvaje que parezca. Pérez Reverte aprovecha su texto para construir la sátira más ácida del sistema militar. Frédéric descubre en *El húsar*, la verdadera cara de la guerra, totalmente diferente

---

255

En la propia historia de la Guerra de la Independencia tenemos el caso de Martín Fernández de Navarrete. Era un español intelectual que trabajaba en el Ministerio de Marina en 1808 cuando José Bonaparte tomó el poder en España. Se negó a prestar juramento al nuevo rey y eso le valió todas las calumnias posibles, incluso de su familia. Hizo estudios filosóficos e históricos sobre Cervantes. Era miembro de la Academia de la Lengua, de la Historia y de Bellas Artes. Su presencia en el gobierno de José Bonaparte hubiera sido un gran apoyo para los josefinos. Su idea era el progreso y evolución de España pero sin la dominación extranjera. Fue acusado y procesado por su resistencia y temeridad contra la violación de la soberanía española (Hans Juretschke, 1962: 233-242).



a todo lo que aprendió durante su educación y la figura del húsar, cuerpo de élite del ejército francés es desmitificada.

En el *Cuarzo rojo de Salamanca*, la actitud del protagonista desemboca en el nihilismo, la melancolía y la tristeza. El narrador deja de ser protagonista y se convierte en observador. En este sentido, iba el comentario de Fernando Lázaro Carreter en el periódico ABC<sup>256</sup> con motivo de la publicación de la novela, quien veía en esta novela algo diferente del nacionalismo patriótico de Pérez Galdós: una historia de la Guerra de la Independencia que tenía en mente a todos sus protagonistas, tanto los patriotas como los afrancesados.

Pedro de Vergara, en el *Bobo Ilustrado*, cree estar al margen de este conflicto y curiosamente es esa debilidad la que le embarca en una aventura conjunta en los dos bandos (los patriotas y los afrancesados). Muere por su falta de compromiso, por su “bobería”. Con su muerte el fracaso de Vergara es definitivo. Ni puede ver a Rahel Levin, ni asiste al advenimiento de la España liberal. Vance Holloway afirma que este carácter vacilante y tibio también lo comparte el marqués de Monteyermo y hasta el mismísimo José Bonaparte. José Bonaparte y la corte huyen de Madrid por las amenazas de los oponentes en el personaje del general Castaños. Los adyuvantes fracasan. El general Dupont se rinde en Andalucía.

En *Real Sitio* sin embargo, los personajes o protagonistas consiguen sus objetivos. Alonso, el protagonista de la historia de 1807 al final se casa con Julia que se ha quedado embarazada de Lucas y se retira a Galicia. Marta vuelve a Madrid, llena de experiencia, al lado de Germán dispuestas a emprender acciones para la emancipación de la mujer.

Queremos subrayar también que esta novela *Real Sitio* no cuenta la Guerra de la Independencia sino los momentos previos a este acontecimiento. Por eso, la perspectiva en cuanto al proyecto no encaja con los proyectos de la demás novelas. El posmodernismo se manifiesta por la multiplicidad de voces, y la diversidad de historias, de versiones. El paralelismo y el reflejo de los personajes de una época a otra, la presencia de un personaje fantasmagórico, “Janos”, que hace de conexión en las dos épocas subrayan este carácter posmoderno de la novela. En definitiva *Real Sitio* se inscribe en este objetivo del autor de desvelar los círculos del tiempo.

---

<sup>256</sup>

Fernando Lázaro Carreter, Diario ABC, 9 de abril de 1993

Con estas novelas nos encontramos como diría Pilar Lozano “ante un panorama crítico en general disperso y contradictorio (...) ya que la actitud y el juicio valorativo de los críticos fluctúa desde la celebración absoluta hasta el rechazo sin paliativos, pero a menudo las posturas en su radicalización, carecen de un análisis serio y profundo tanto de la teoría de la posmodernidad como de la práctica de la novela posmoderna” (Lozano, 2007: 206).

### 3. *Carnavalización y grotesco*

Mijail Bakhtine define lo grotesco como la creación de “matrices características y monstruosas de objetos y fenómenos en un contexto bastante extraordinario sin ser completamente incompatibles” (Bakhtine, 1970:16). Esta categoría estética y literaria sirve para denominar un tipo de descripción o tratamiento deformador de la realidad realizado mediante “una exageración premeditada, una reconstrucción desfigurada de la naturaleza como en nuestra experiencia cotidiana” (Demetrio Estébanez, 2008: 484).

Según esto, lo grotesco sería la caricatura de la reproducción de la realidad deforme y fea, a la que se aplica fundamentalmente la distorsión y la exageración. Lo grotesco implica una destrucción de la realidad, la yuxtaposición de elementos incompatibles, la invención por tanto, de realidades poco probables, que muestran el mundo desde una perspectiva inédita y extraña (Kayser: 1970).

A la vista de estas definiciones, podríamos decir que en las novelas de Juan Antonio Vallejo-Nágera lo grotesco se manifiesta a través de la atenta descripción de cosas insignificantes. Es el modo de caracterizar al rey José, huyendo de la realidad frustrante evadiendo su atención hacia lo minúsculo, hacia historias que nada tienen que ver con la historia crucial:

Ocurrió eso tan absurdo que no logro evitar en momentos de gran tensión: fijarme en una insignificancia. En el fondo es un alivio, permite serenarse. En este caso la llamada de atención del aspecto de pavo real en celo de don Pablo Arribas enfundado en su nuevo uniforme del Consejo de Estado (Vallejo-Nágera, 1986: 115-116).

En esos momentos, lo único que preocupa a José es su aspecto externo. En *El bobo ilustrado* lo grotesco se encarna en la descripción de los servicios protocolarios que no sirven para mejorar la situación del rey. El énfasis en las tareas de su séquito, en los modales, por ejemplo, cuando está cenando, abstraído en su menú, a la vez que España arde o un pelotón de soldados franceses saquea:

Entretanto el trabajo proseguía en palacio como si de un mundo aparte se tratara, con sus preocupaciones de protocolo, sus necios conflictos de envidias entre cortesanos, y nimiedades semejantes. En la mesa de mi gabinete tenía el texto del reglamento de la Corte, recién estrenado, con sus extensos doscientos cinco artículos. Un reglamento con delirios de grandeza para un marco tan precario y dificultoso como el que vivía nuestro rey José. (...) El Rey andaba ocupado en temas de protocolo y la noticia le sobrevino como de un mundo imaginario, pero supo encajar el golpe con aparente entereza (Gabriel y Galán, 1986: 78, 179).

El rey y el pueblo viven en dos mundos distintos, el utópico de José, el mundo real, del pueblo. Lo grotesco sirve para ironizar y ridiculizar. Como dice el marqués de Monteyermo, el rey da importancia a las cosas más insignificantes y las convierte en asuntos primordiales.

En realidad José Bonaparte no tiene voz ni voto en el conflicto entre el Emperador y los españoles. Se encuentra en medio de dos fuerzas antagonistas entre las cuales no puede mediar. El único modo de seguir viviendo en su mundo de ilusiones es engrandecer y exagerar las cosas más simples, el reglamento protocolario de “doscientos cinco artículos” por ejemplo. Con esta deformación y exageración de lo simple se da idea de la caótica situación de la corte de José Bonaparte que parece vivir en un mundo aparte, como observa el narrador:

Desde que llegó a Madrid, aún no había traspasado Su Majestad las puertas del palacio. Tantas audiencias, consejos y reuniones se lo habían impedido. (...). En el campo político, parecía muy alejado de la realidad española y de sus gentes, no obstante sus deseos de agradar y aunque tales deseos apenas afectaban a la vida de mis compatriotas. El Rey por ejemplo, se creía en la necesidad de mostrarse muy religioso. (...) Su Majestad el Rey José Bonaparte estaba completamente aislado de la España meridional. Conoció la noticia del desastre de Bailén después que los propios madrileños (Gabriel y Galán, 1986: 79, 82, 179).

En su discurso a los religiosos el rey habla en italiano, ya que no domina el español, y cree haber sido comprendido perfectamente lo cual habla de la inadecuación e inadaptación de José a sus circunstancias.

Otra escena grotesca se produce cuando José se vale de la fe cristiana para conseguir la sumisión del pueblo español al hablar del castigo de Dios a los desobedientes:

–No es verdad que he producido un gran efecto sobre el clero? No puedo dudar de ello a juzgar por la atención con que han escuchado mis palabras- comento posteriormente al señor de Gerardin.

–Esas palabras, sire, han sido palabras perdidas – le respondió éste.

–¿Cómo es ello?  
 –Simplemente, Su Majestad ha hablado en italiano a españoles.  
 –¿Cómo? ¿He hablado en italiano?  
 –Sin duda, ¿Cómo podría hablar en español si no sabe este idioma?  
 –Pero ¿la gente aquí no sabe italiano?  
 –No, sire.  
 El rey quedó algo turbado, pero siguió insistiendo en que alguno de sus oyentes le habría comprendido y transmitiría a los demás la hondura de su pensamiento. No hubo manera de convencerle de lo contrario (Gabriel y Galán, 1986: 80.81).

Para que un discurso sea efectivo, se necesita un emisor, un receptor y el mensaje. En nuestro caso, el mensaje de José Bonaparte no llega al clero. El rey ha hablado en italiano. Hay un fracaso en la comunicación. Igualmente carece de sentido la traducción del reglamento protocolario ya que, explica Monteyermo, el traductor ha vertido literalmente el texto francés al español sin analizar los conceptos ni las circunstancias:

Por otro lado, el dichoso reglamento resultaba un modelo de precipitación. Había sido escrito por el conde de Melito, íntimo amigo del Rey, en lengua francesa, y vertido al castellano con escasa fortuna. ¿Cómo se podría traducir el *lever* por la “la levada”, o el *budget* al que debía ajustarse el Tesorero para el pago de la servidumbre por “budgete?” (José Antonio Gabriel y Galán, 1986: 79).

La improvisación es lo que califica el proyecto de Napoleón que sin conocer la realidad española, decidió conquistar a la fuerza España. Los franceses ignoran la cultura española e intentan traspasar, sin más, el modelo francés a la vida española. Por eso, la derrota de Napoleón estaba programada desde el principio de su invasión española, por no ser consciente de que la realidad española no es la realidad francesa. El fracaso del rey José para lograr ser comprendido por el pueblo es el signo de que ninguna de sus medidas, tanto a nivel militar, económico como cultural, podrán alcanzar el éxito.

Emilio Ramón García<sup>257</sup> afirma que lo carnavalesco supone el uso exagerado de descripciones de comidas, aspectos sexuales y funciones escatológicas. Podemos extender esta definición a la descripción que se hace de los científicos en *El Bobo ilustrado*, especialmente de Tomás Alba en su teoría sobre las temperaturas de los animales. Se parodia a estos científicos. Pedro de Vergara piensa que no hace falta hacer un estudio para probar estas teorías ya que en este momento él mismo lo está viviendo con el calor de Madrid:

<sup>257</sup> Emilio Ramón García, *De las olimpiadas de Barcelona a la ley de la memoria histórica: La revisión de la historia en la novela histórica española*, Murcia, Nausicáa, 2007, 84.

Boerhaave persuadido de que la sangre experimentaba en el pulmón una fermentación que producía el calor, creyó que la inspiración ordinaria del aire común no tenía otro objeto que el de refrescar el órgano. Queriendo probar su teoría con la experiencia, metió un perro, un gato y un gorrión en una estufa, cuyo calor era de 146° F. El gato murió a los siete minutos y los otros a los veintiocho. Boerhaave infirió de este hecho que su teoría era exacta y que ningún animal podía vivir en una temperatura más elevada que la suya (Gabriel y Galán, 1986: 68).

Otra cuestión relacionada con la categoría de lo grotesco es lo que Bakhtine<sup>258</sup> llama “carnavalización” la cual entiende como la integración del folklore y de sus rasgos en la gran literatura. Se rompe así la frontera entre lo cómico popular y la literatura. Se recupera de forma sutil el vulgar en la literatura, el disfraz, las máscaras, los insultos, las prácticas prohibidas por la sociedad que son aceptadas ya que son expresadas en un contexto aceptable. Este es el modo que retrata con más elocuencia la habilidad del escritor para disfrazar lo prohibido con el ropaje de lo aceptado.

En nuestro corpus de novelas, si nos referimos a los encuentros privados de los personajes de la novela de José Luis Sampedro *Real Sitio*, nos damos cuenta del doble juego del que hemos hablado en el apartado sobre el estudio de esta novela. Aquí sólo queremos subrayar sólo que lo carnalesco se inscribe en la poética de la novela posmoderna. Los personajes, como Malvina y Pedro Valduerna celebran encuentros secretos ya que el contenido de estos encuentros les está prohibido por la sociedad. Durante estos encuentros se valen de antifaces y máscaras. Eso les permite la liberación de los instintos para poder gozar en toda libertad. Bajo este disfraz, afirma el conde de Valduerna, uno puede elegir el sexo que quiera, hacer o dejarse hacer. Malvina confiesa el cambio de papeles. Ella es Adán y el caballero de Eon es Eva. Los personajes emplean el disfraz y son carnavalizados, permitiendo la ambivalencia del personaje que oculta un aspecto de su personalidad para desocultar otro aspecto. Edmond Cros<sup>259</sup> habla de *masquer/demasquer*<sup>260</sup>, *faux/authentique*<sup>261</sup> para referirse a esa unidad y desunión del personaje y estructurar la práctica de las prohibiciones. Al ponerse la máscara

---

<sup>258</sup> Mihail Bakhtin, *La poétique de Dostoyevsky*, traducción de Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970, 176.

<sup>259</sup> Edmond Cros, *Le sujet culturel*, Paris, L'Harmattan, 2005.

<sup>260</sup> Ocultar/desocultar

<sup>261</sup> Falso/ auténtico

Malvina usurpa la identidad de un hombre como también lo hace el conde de Valduerna.

En *Cabrera*, el protagonista se queja del sufrimiento y piensa que es desgraciado infeliz sacrificado a la causa de los demás. “¡Harto estoy de mentiras y de plazos! En mala hora dejé casa y hacienda para acabar en esto” (Jesús Fernández Santos, 1981:110). Incluso se compara al *Ecce Homo* del que se habría disfrazado al menos imaginariamente. También cuando el capellán discute con los prisioneros transformados en artistas (músicos y actores) arguye que la mejor de las canciones en el oído de Dios es la oración, manifestándose contra la opinión de los artistas que la música y la comedia son un modo de soportar el calvario de la soledad. Pero el capellán se muestra receloso. Las comedias pueden albergar mensajes prohibidos o ir en contra del sistema o de la religión. Pero los prisioneros no se consideran pecadores pues juzgan que su único pecado es haber perdido una batalla. Al notar el espíritu de rebeldía de este grupo, el capellán amenaza con cancelar las actividades. Porque en la comedia todo está permitido, significa un espacio no sujeto a normas en el que se puede decir y hacer cualquier cosa sin represión:

–Reverencia, mis compañeros de dolor y cautiverio han tenido a bien demostrar su fervor y agradecimiento por cuanto sabemos hace en beneficio nuestro. Es por eso que deseamos obsequiarle respetuosamente con un pequeño concierto.

Y antes de que se digne aceptar o responder siquiera, la improvisada banda ataca una marcha más viva que los que la tocan. Es cosa digna de ver la mirada del capellán que parece agradecerla a la postre.

–No sólo me place –confiesa cuando callan–, sino que os recomiendo perseverar. Aquellos que echan de menos las canciones y sones de la patria sabrán agradecer este concierto aún más que yo, si cabe.

–Por cierto, reverencia – replica el que sirve de voz a los demás–, tenemos otro proyecto el cual nos gustaría someter a su licencia y opinión.

– ¿Un proyecto? ¿De qué se trata?

–Con el debido respeto, desearíamos representar comedias.

– ¿Comedias? –el semblante del capellán se nubla como cielo en otoño, dando fe de su conocimiento en tales lides, tras bordar en el aire una segunda reverencia (...)

– ¿Qué clase de comedias queréis representar?

–Ninguna que vaya contra la religión o la moral. Simples cuadros, historias verdaderas.

–Ojo con esos cuadros; podéis hacerlo siempre que lo llevéis a cabo con decoro y modestia (Jesús Fernández Santos, 1981: 149-150).

El capellán impone lo que se puede representar.

El concepto de ambivalencia, de contradicción y reversibilidad se expresa en el propio título de la novela “El bobo ilustrado” que anuncia la

mascarada, la oposición de contrarios, los dos términos opuestos en el mismo personaje. De allí la ambigüedad que rompe la fontera entre los dos conceptos. Lo popular se une a lo culto en la creación del personaje. En cuanto a la representación carnavalesca, la contemplamos en *El bobo ilustrado*, durante el encuentro secreto al que asiste Pedro para recoger un recado de su tío Victoriano. La reunión tiene lugar en la oscuridad en un lugar secreto tan oscuro que no le permite distinguir los rasgos de los rostros. Según parece el encuentro tiene lugar para el bien del país, para liberar al pueblo de la dominación francesa, de modo clandestino. Se trata de una extraña ceremonia, en un lenguaje extraño y a la que sigue una flagelación con rama de cáñamo, ritual expiatorio que aterroriza a Pedro:

No pudiste dominar un escalofrío ante lo que se avecinaba. Estabas seguro de que Dios no te tenía en el escalafón de los predilectos y por tanto no se sentía con ánimo de exigirte un sacrificio tan agudo, máxime conociendo tus precarias capacidades para soportar el dolor físico. Una cosa era contribuir a la salvación de la patria y otra aceptar convencido las reglas de un círculo de flageladores (...) el sacerdote estaba entonando con voz quejumbrosa una corta narración de la pasión de Cristo que parecía ir excitando los ánimos. (...) Hubo algo que casi te hizo reír; cuando el relator recordó la bofetada recibida por Cristo de manos del criado del sumo sacerdote, todos los presentes se estamparon un bofetón en su propio rostro que en conjunto sonó en la cripta como una ovación al comediante desconocido. Inmediatamente después comenzó el canto del miserere y al conjuro del mismo los penitentes parecieron sentirse espoleados iniciándose el incisivo ejercicio de las disciplinas que castigaban nerviosamente las carnes pecadoras. Los chasquidos, el fragor de los golpes se fue extendiendo, la maquinaria cobraba ritmo, crecía en intensidad y virulencia los azotes a medida que avanzaban los salmos cantados por varios frailes y contestados entrecortadamente por los congregantes (José Antonio Gabriel y Galán, 1986: 89).

Los devotos conjuran a través de este acto secreto los males que acechan la patria. Se convierten en chivo expiatorio para limpiar el país de todo lo que es malo. Por eso, representan la “Pasión de Cristo”. Sufren para poder conseguir el perdón de los pecados. Obviamente la representación es una parodia grotesca y escandalosa.

También en esta novela, se plantea el desafecto del pueblo, a causa de la invasión, por el teatro. Ahora la gente prefiere espectáculos verosímiles. Sin embargo, en la Opera se siguen representando algunas funciones como *La prueba de Horacio y Curacio*<sup>262</sup>, o *Las bodas de Camacho* (del Quijote). *La prueba de los*

<sup>262</sup>

*La prueba de los Horacios y Curiacios* es un tema de historia legendaria de la Roma Antigua. Se trata de la promesa de los hermanos Horacios para defender la ciudad de Roma frente a los Curiacios campeones de la ciudad de Alba. Este tema además fue representado por Jacques-Louis David en uno de sus cuadros en 1785 donde el pintor francés resaltaba, sobre todo, el tema de la valentía y soberbia de los hermanos Horacios. El cuadro se titula “Le serment des Horaces”. En efecto, estos tres hermanos juran a su padre, vencer o morir en esta guerra que les enfrenta a los Curiacios.

*Horacios y Curiacios* fue representada en Madrid por primera vez el 25 de julio de 1808, día de la proclamación de José Bonaparte como rey de España y de las Indias. En cuanto a *Las bodas de Camacho* se representó en Madrid el 24, 25 y 30 de julio en Madrid (Freire, 2009(a), 74, 157, 268). Las entradas para estas representaciones han sido regaladas por el rey José Bonaparte con motivo de su proclamación. Es una forma de desviar la atención del pueblo del poder. El pueblo está descontento. El rey quiere calmar los ánimos para ganar su confianza y su apoyo. El narrador afirmará:

Y es que el rey, con motivo de su proclamación había concebido entrada gratuita a todos los teatros de la Corte los días 25 y 26 de julio, costeando a sus expensas todos los gastos de las funciones. Nada tan cínico y eficaz como proporcionar grosera diversión a los madrileños en aquellas horas tensas. Por eso, las salas se llenaban de ávidos irresponsables que se mezclaban indiferentes con los soldados franceses a los que en la calle no dudarían en escupir (Gabriel y Galán, 1986: 122).

Las óperas y las representaciones teatrales permiten a los dos bandos estar en el mismo lugar y olvidar sus diferencias. Esta táctica del rey tiene por objeto el efecto catártico ya que desvía las tensiones. Los franceses se ríen. El pueblo, a su manera, se divierte. Hay una especie de tregua o de “paz” ficticia de entendimiento en estos lugares.

En resumen, la distorsión y la falsificación de los datos históricos y la supresión de los límites entre la historia y la ficción, la expresión del desencanto a través de las historias personales en primera persona, el fracaso de los proyectos, la aceptación de la historia desde abajo como parte indispensable a la totalidad de la historia, la aceptación del héroe mediocre, el recurso a la parodia, a la ironía, a la carnavalización, al pastiche, a la heteroglosia representan las modificaciones introducidas en la nueva novela histórica y responden a la nueva forma de mirar la historia que ha implantado la episteme posmodernista.

#### 4. *Desencanto e irrisión. La reescritura de la Guerra de la Independencia.*

Recordamos ahora lo que Hayden White afirma de que el texto histórico es un artefacto literario que se vale de los mismos recursos de la narración; por ello, aunque un historiador se refiera a su texto como una crónica, puede extender

---

Es curioso que éste tema sea el que se represente el día en que José Bonaparte es proclamado rey. Es una ironía, un mensaje que se envía al rey. Los españoles lucharan hasta la muerte para defender su patria frente a los invasores incluyendo al propio rey que es francés. Esta representación sirve para resaltar la valentía y la soberbia de los españoles.



su teoría a toda narración o relato, afectando al texto histórico del mismo modo que a la novela histórica:

Los acontecimientos son incorporados en un relato mediante la supresión y subordinación de algunos de ellos y el énfasis en otros, la caracterización, la repetición de motivos, la variación del tono y el punto de vista, las estrategias descriptivas alternativas y similares; en suma mediante todas las técnicas que normalmente esperaríamos encontrar en el tramado de una novela o una obra. (Hayden White, 2003: 113).

Sería necesario, pues, relativizar la supuesta objetividad de la historia ya que un hecho histórico puede ser interpretado de diversos modos según el sentido que quiera darse al marco de explicación global en el que se inserta<sup>263</sup>. Por eso, el mismo autor afirma:

Por ejemplo ningún acontecimiento histórico es intrínsecamente trágico. Puede ser concebido como tal sólo desde un punto de vista particular o dentro del contexto de un conjunto estructurado de acontecimientos, entre los cuales goza de un lugar privilegiado. Porque, en la historia de lo que es trágico desde una perspectiva resulta cómico desde otra, al igual que lo que parece trágico en una sociedad desde el punto de vista de una clase puede ser (...) sólo una farsa desde la perspectiva de otra clase. Considerados como elementos potenciales de un relato, los acontecimientos históricos tienen un valor neutral (Hayden White, 2003: 113).

De la misma manera que la elaboración de toda novela se ve afectada por factores exteriores (el autor, el objetivo perseguido, la perspectiva que se quiere presentar) el libro de historia se encuentra sujeto a diversidad de historias en su elaboración de la historia objetivista. La historia objetivista sufre modificaciones que la integran narraciones hechas por seres humanos en función de documentos que tienen que ordenar y relatar.

Por eso, en estas novelas que hemos analizado, los personajes históricos ocupan un segundo plano en el universo narrativo, incluso cuando son protagonistas, porque en ellas, lo que preocupa al narrador es ofrecer una nueva perspectiva de lo dictado por la historia oficial, aportar su particular versión de los hechos: su objetivo no aspira a detallar las referencias históricas que presupone

---

<sup>263</sup> Joaquín M<sup>a</sup> Aguirre Romero en su artículo “Discurso y construcción histórica” afirma que Historia y Novela son formas discursivas narrativas, textos, con la salvedad – y esto se descubrió después – de que en el caso de la Historia, es el discurso quien la produce, es decir, es la narración la que antecede e instaura la Historia. *Revista Recorte* 8, Año 5 número 8, 2008. Se supone que las dos utilizan la narración como instrumento de elaboración aunque de distintas maneras.

afianzadas en la enciclopedia cultural de sus lectores sino ofrecer una nueva explicación de cómo fueron vividos estos hechos por los personajes.

Por ejemplo, en los relatos de Juan Antonio Vallejo-Nágera, el autor no pretende en sus dos novelas contar de nuevo la historia de José Bonaparte, sino revisar el modo en que ha sido valorado este personaje.

Lo mismo ocurre en *El cuarzo rojo de Salamanca*, cuyo protagonista concluye en una pregunta latente a lo largo de toda la novela, ¿De qué ha servido la muerte de su padre afrancesado? ¿De qué ha servido sobrevivir a esta guerra? Los supervivientes, franceses o ingleses, volvieron a sus países respectivos, los españoles quedaron solos, y la guerra de liberación librada les sirvió de poco. Fue una “guerra insensata” (Luciano Egido, 1993: 30).

Idéntica afirmación puede hacerse de la biografía de Pedro de Vergara en *El Bobo ilustrado* ¿Le salvó de la muerte todo su empeño en no comprometerse? ¿A quién molestaba o perjudicaba un hombre que tan solo buscaba disfrutar de su libertad recién adquirida tras el abandono de su mujer?

En efecto, en nuestras novelas se plantean historias distintas a la Historia oficial de la Guerra de la Independencia. Vallejo-Nágera presenta a José Bonaparte desde una perspectiva subjetiva, una focalización interna mientras que Gabriel Galán lo hace desde la objetividad con un acento neutral. La historia de José Bonaparte en la novela de Gabriel y Galán es contada por un narrador testigo. Igual que Hayden White reconoce la multiplicidad de versiones de historias desde el punto de vista narrativo, los escritores de novelas históricas hacen lo mismo. De este modo, los autores se inscriben en la corriente posmoderna que desacredita la historia totalizante para dar prioridad a la diversidad de historias. Eso se ve en la forma de presentar los hechos como la utilización de diferentes voces, de distintas versiones de los mismos hechos, de historias no oficiales que consiguen llamar la atención del lector porque su contenido es innovador.

Jesús Fernández Santos aborda por vez primera en la literatura el incidente de Cabrera que parece un poco vergonzoso tanto para los españoles como para los franceses. Sin embargo, el autor no culpa a nadie. Sólo expone los hechos y parece en algún momento justificar la actitud de los españoles como en defensa propia.

La gran enseñanza recibida en la escuela militar de París, no le sirve de nada a Frederic a la hora de la verdad. Al desmitificar la guerra y el héroe, Pérez Reverte hace intervenir la fuerza de la providencia en *El húsar*.

La novela histórica se sirve de la ideología historiográfica para llevar a cabo su escritura en los siglos pasados, como hace Galdós desde la perspectiva positiva o la generación del 98 con su malestar general. En la actualidad, la novela histórica se sirve de la visión historiográfica del posmodernismo. Las novelas históricas sobre el tema de la Guerra de la Independencia recurren a la multiplicidad de las voces, a la focalización interna, a la microhistoria, a la subjetividad, a la metaficción para conseguir su meta.

A la vez, estos problemas particulares de los personajes son los problemas universales y literarios (la falta de compromiso, la búsqueda de la felicidad, la incapacidad de controlar las pasiones, la lucha por la libertad). Son historias individuales, pero universales. Se centran en personajes preferentemente fingidos, salvo pocas excepciones. Es decir, no centran su mirada en los grandes protagonistas (salvo en las novelas de Vallejo-Nágera) sino en los seres marginados o simples, cualquier húsar, en el caso de Frédéric Glüntz, cualquier huérfano en busca de una vida mejor, en el caso del cunero de *Cabrera*, cualquier intelectual enfrentado con el problema del compromiso, en el caso del *Bobo ilustrado*. Alonso y Marta son protagonistas ficticios de *Real Sitio*, a través de los cuales José Luis Sampedro nos representa las dos épocas 1807-1930. En realidad, los novelistas no refieren la Guerra de la Independencia sino que se sirven de ella como trasfondo o la identifican con episodios históricos más recientes y presentes en la actualidad.

La novela histórica reciente se propone el objetivo de escribir desde la ficción hacia la historia, como dice Celia Fernández Prieto:

En la última década, la novela histórica ostenta su carácter de glosa, su dimensión metanarrativa e hipertextual: el presente relee y revisa, desde sus presupuestos ideológicos y epistemológicos, el pasado. Se ha desmoronado el ingenuo proyecto de *reconstruir* el pasado *tal cual fue*, la novela histórica recupera no un pasado *real* sino un pasado *narrado*. Las novelas históricas contemporáneas reescriben desde la ficción, las narraciones que han venido funcionando culturalmente como históricas, como verdaderas. (Fernández Prieto, 1996: 214-215).

Ciertamente el género de la novela histórica ofrece muchas tendencias. Pero siguiendo con el discurso de la deconstrucción, sugiere Fernández Prieto, la novela histórica actual ya no pretende fijar el pasado histórico a la medida de la

clase dominante, como fue la tónica durante el romanticismo, ni trata, tampoco, de revisar la historia en clave nostálgica, constatando la irremediable ruptura entre tradición y modernidad. La novela actual trata de contar lo ya contado desde perspectivas inéditas y vincular al argumento una reflexión acerca de la verdad histórica. *Yo el rey*, *Yo el intruso*, *Real Sitio*, *El bobo ilustrado* son ejemplos de estas reflexiones.

En resumidas cuentas, las novelas que hemos estudiado se proponen otros objetivos, otros retos que desvelar, diversos a los de la novela histórica del siglo pasado, que trataba de hacer historia a través de la novela. Se trata, como dice Amalia Pulgarín, de romper “con el molde decimonónico del género” de introducir el deseo en ellas, no ya de revisar lo dado sino de completarlo y corregirlo, situando la novela en el flujo y devenir de la historia, es decir, convirtiéndola en caja resonadora de los problemas presentes. Por ejemplo se cambia la perspectiva de algunos grupos, como los afrancesados, que dejan de ser los traidores y se convierten en los mártires. Así es como la novela se sale de todo marco de definición, “no es sólo metanovela, ni es una nueva visión de la novela histórica, ni tan siquiera es estrictamente novela testimonial” (Pulgarín, 1995: 16).

De todas formas habría que plantearse si en realidad es tan novedosa esta propuesta, porque en *El Señor de Bembibre* también Enrique Gil y Carrasco pasa revista a todos los daños derivados de la desamortización, bajo la figura de la disolución de la Orden de Temple, y Larra en *El doncel de Don Enrique el doliente* expresa la construcción de las normas sociales y el ímpetu del amor romántico en un contexto medieval en el que de ningún modo podría ser leída esa clave. Podríamos plantearnos, finalmente, si en *Sancho Saldaña*, no está Espronceda reflejando una preocupación social que fue ajena a los tiempos retratados. Esto es, si no es la novela también caja resonadora del presente.

Lo cierto es que nuestros autores no buscan contar las aventuras, la vida de un personaje histórico, o los hechos históricos. No tratan de reconstruir los hechos sino, afirma Celia Fernández Prieto, “ofrecer una interpretación moral, emocional, incluso espiritual de los mismos. Los materiales históricos (hechos, personajes, escenas...) se someten a los proyectos estéticos del autor y no a la inversa” (Fernández Prieto 2003: 127). Acogen por ello la revisión y la utilización del mito de la Guerra de la Independencia desde nuevos parámetros. En estas novelas *Cabrera* (1981), *El bobo ilustrado* (1986), *El cuarzo rojo de Salamanca* (1993), *Un día de cólera* (2007) la Guerra de la Independencia es aludida sólo como una referencia.

En *El cuarzo rojo de Salamanca* y *El bobo ilustrado*, esta guerra expresa el enfrentamiento entre dos bandos españoles, opuestos por sus ideas, y puede ser comprendida como una guerra civil. Más que de la sublevación contra los invasores extranjeros, lo que hacen estos relatos en una cita más o menos encubierta del “tema de la guerra civil” tan presente en la narrativa española después de la transición, y reconstruyen un escenario de revanchismos y venganzas. La Historia se afronta, pero desde un prisma político. También José Luis Sampedro presenta dos épocas idénticas y crea los personajes y sus reflejos para así subrayar la circularidad del tiempo y el dualismo en el ser humano. En *Real Sitio*, son tiempos justo antes del estallido con un análisis pormenorizado que permite entender la sociedad de aquella época. En cuanto al *húsar* es la visión francesa de la contienda.

La Guerra de la Independencia se enfoca desde una óptica pacifista y el mensaje sugerido es la maldad intrínseca de la guerra, de la que son víctimas siempre los inocentes o los débiles, lo cual supone la censura de cualquier guerra engendrada por la Historia. La reflexión, como sugiere Amalia Pulgarín, es “metahistórica”. Este tipo de metaficción de la historia no pretende reproducir los hechos sino hacernos pensar en “nuevas direcciones acerca de los mismos” (Pulgarín, 1995: 54). Implica este presupuesto la conclusión de que es preciso relativizar la historia oficial, poner en cuestión las viejas creencias y replantear “caducas normativas”.

Puesto que estas novelas recientes han sido escritas después de la transición, cuando ya se ha restaurado en España el sistema democrático, es fácil ver que tras la pintura de la desilusión de los protagonistas quizá podamos atisbar la desilusión de los intelectuales que esperaban, tras la muerte de Franco, un país nuevo, liberado de la censura, de la corrupción, abierto y sin prejuicios. Pero, obviamente, y así parecen señalarlo estos autores, la libertad sigue siendo una conquista pendiente.

##### 5. Más allá de la historia oficial

Con respecto a la historicidad, y en relación al espectro de intensidad en la presentación de la materia histórica, el orden de las novelas presentadas aquí debería ser: *Yo, el rey*, *Yo, el intruso*, *Un día de cólera*, *Cabrera*, *El bobo ilustrado*, *Real Sitio*, *El cuarzo rojo de Salamanca*, *El húsar*.

Las dos novelas de Vallejo-Nágera nos ofrecen más información sobre el personaje y los hechos que la propia historia. Aunque buena parte de los personajes de la novela son también personajes históricos, Gerardín, Savary, el ministro Cevallos, el coronel Clermont-Tonnerre, sus novelas no pretenden hacer historia: “*Ni Yo, el rey* ni su continuación *Yo, el intruso* tienen pretensiones de ensayo histórico. Se trata simplemente de relatos basados en personajes y hechos históricos” (Vallejo-Nágera, 1987: 243). “No he intentado reproducir los hechos como fueron, sino cómo los vio José Bonaparte” (Vallejo-Nágera, 1985: 271).

Con *Yo, el rey* y *Yo, el intruso*, conocemos otras facetas del carácter de José Bonaparte y su imagen queda, en cierto sentido, restaurada; Vallejo-Nágera ha logrado la subjetivización del personaje histórico. Se trata de ofrecer la perspectiva interior del propio personaje histórico. Ya que en sus novelas Vallejo-Nágera pretende restaurar la imagen de José Bonaparte, dejará al rey para que pueda justificarse a sí mismo, al principio discurrendo con el retrato de Carlos III “Antes de extinguir la luz, por reacción que noto convertirse en hábito, intenté reanudar el diálogo con el retrato de Carlos III (...) - ¿Por qué ahora tanto despegue, primo?, sólo quería preguntaros quién robó las joyas y quién se las ha quedado” (Vallejo-Nágera, 1987: 153). Luego permite que un narrador (omnisciente y autorial) entre en su intimidad para aclarar el tema de las joyas, aunque llegamos a la misma conclusión de la culpabilidad del protagonista, rey intruso (Vallejo-Nágera, 1987: 153-158). Este narrador emite hipótesis y deja a que cada lector saque sus conclusiones. Excepto la anotación de la cifra (1), pasamos directamente del discurso de José Bonaparte al del narrador omnisciente con estas preguntas y observaciones:

¿En qué momento robaron las joyas? ¿Quién se las quedó? Son dos preguntas que, igual que José Bonaparte, tendrá en la mente el lector. Me rindo a la tentación de contar lo que he averiguado. Imagino que casi ningún lector resistirá la de enterarse. Vale la pena. (Vallejo-Nágera, 1987: 153).

Así, el narrador empieza su exposición desvelando sus fuentes y comparándose a la escritora inglesa Agatha Christie de novela policíaca.

Lo mismo ocurre en *Cabrera* y en *El Bobo ilustrado*, textos que permiten autenticar las historias que cuenta el narrador, introduciendo la carta, que da voz a los personajes que las redactan. Además, *Real Sitio* nos habla de los momentos antes del inicio de la contienda napoleónica 1807 y antes del advenimiento de la Segunda República 1930. Describe estos momentos de agitaciones, de

conspiraciones previos a un momento decisivo. Recurre al motín de Aranjuez del que nos enteramos a través de la carta que Alonso escribe a Malvina, la condesa de Brías o a la manifestación de los obreros en Barcelona para expresar su descontento en boca de Soledad la propietaria de la pensión donde se aloja Marta.

El mismo hecho histórico es referido de maneras diversas dependiendo de la focalización en las novelas de nuestro corpus. Nos centraremos aquí en un solo punto, cómo son contados los hechos del reinado de José Bonaparte.

La novela de José Antonio Gabriel y Galán y las dos novelas de Juan Antonio Vallejo-Nágera, describen el itinerario del primer viaje de José Bonaparte, que entra en el país por Bayona y se dirige a Madrid. El viaje del rey sirve para introducir las anécdotas y chascarrillos sobre su conducta y atestiguan su precipitada huida de la capital pocos días después.

Vallejo-Nágera inicia su novela con la llegada de José Bonaparte a Bayona mientras que Gabriel y Galán sitúa al rey en Vitoria.

En *Yo, el rey*, José Bonaparte nos informa de que el Emperador Napoleón salió a recibirlo:

Hoy ha tenido una deferencia inusitada: salir unas leguas a mi encuentro, con todo el protocolo y boato reservados a un rey. Por el rey de Nápoles no se hubiesen molestado. Deseaba realzar la importancia del rey de España.

Salí de Pau a las siete de la mañana, y él de Bayona en mi busca. Le he escuchado burlarse de la importancia que las gentes dan a las apariencias (...). Nos encontramos a mitad de camino. El cortejo del Emperador es siempre impresionante, por el porte de los carruajes y también por la endiablada velocidad a la que viaja (Vallejo-Nágera, 1985: 10).

La novela *Yo, el intruso* termina en Buitrago cuando José se enfrenta con su triste destino:

No padezco propensión al lacrimismo. Lloré por última vez a la muerte de mi padre, hace ya muchos años. Hoy permanecí sumido, durante todas las horas que duró el camino hacia San Agustín, en el más amargo de los llantos; ése que no alivia porque las lágrimas no salen de los ojos, gotean dentro del alma... y allí permanecen (Vallejo-Nágera, 1987: 242).

La novela *El bobo ilustrado* inicia su relato en Vitoria y con el primer amorío del rey, referido por el marido agraviado, el marqués de Monteyermo:

Aunque escribió a París a la Reina Julia, su esposa, que no la había reemplazado con nadie y que no tenía ni *maîtresses* ni *mignons*, lo cierto es que a poco de entrar en España, en nuestra ciudad de Vitoria, sucedió algo que vino a aliviar en buena medida sus más íntimas soledades transformando, de rechazo, el sentido de nuestras vidas (José Antonio Gabriel y Galán, 1986: 23).

Pese a utilizar las dos novelas el mismo suceso y el mismo personaje, el procedimiento narrativo es diferente. En *Yo, el rey* y *Yo, el intruso*, otros personajes informan al rey de las malas bromas sobre su persona:

Yo he recibido el mismo tratamiento, y el conde Girardin puede contar lo que ha escuchado.

-Lamento dar este enojo a Vuestra Majestad. Me aproximé a un grupo que por sus risas parecía alegre. Entendí la frase de una de las mujeres, que volvió a provocar la hilaridad del grupo. "El rey es guapo, muy guapo, hará un lindo ahorcado (Vallejo-Nágera, 1986: 208-209).

En *el Bobo ilustrado*, la historia del rey se cuenta en tercera persona, lo que introduce el distanciamiento entre el narrador y la narración. Las elipsis en esta novela son frecuentes. Desde Vitoria en la casa de Monteyermo, el narrador, la corte llega a Chamartín, donde el rey asiste a un panorama desolador, a punto de entrar en Madrid. Constituye un preludio de su reinado:

Terminado el ceremonial público, la iluminación de la villa se mantuvo en todo su esplendor durante tres días. Hubo incluso vistosos fuegos artificiales. Pero en las calles algunas criadas no se recataban en vocear que el rey José era guapo mozo y que, en consecuencia haría un guapo ahorcado; o también que José se había metido en el bolsillo la corona que no había podido colocarse en la cabeza (Gabriel y Galán, 1986: 49).

El protagonista, Pedro de Vergara, informa al lector de la llegada inminente de José Bonaparte a Madrid, la cual impulsa la salida precipitada de Isabel, su mujer, de la ciudad. Posteriormente, en una escena en la que pasea por el palacio real, nos hace saber que el rey y la corte se marchan de Madrid ante la amenaza del general Castaños, que ha llegado hasta las puertas de la ciudad. El



rey es auxiliado por el marqués de Monteyermo (personaje histórico) que asume ahora la misión de narrar los hechos. A través de estos quiebros se omiten muchas cosas, por ejemplo, la difícil relación entre José Bonaparte y Napoleón, sólo conocida por las cartas de José Bonaparte a Napoleón. Pero nada conocemos de la respuesta del Emperador aunque intuimos la indiferencia con que trata a su hermano. Por ejemplo cuando José Bonaparte se entera de la derrota de Bailén decide no informar a Napoleón por la forma que le trata. Toma la decisión de salir de Madrid sin haberlo consultado antes:

Era como si su Majestad quisiera vengarse del abandono en que estimaba le tenía sumido Napoleón, negándose a informarle directamente de unos hechos de capital importancia (Gabriel y Galán, 1986: 183).

Este procedimiento es el contrario utilizado por Vallejo-Nágera, en *Yo, el rey* y en *Yo, el intruso* que adjunta la correspondencia completa en las dos direcciones, entre los hermanos. Vallejo-Nágera se aproxima, aparentemente, hacia lo que Joaquín M<sup>a</sup> Aguirre Romero (2008, núm. 8) denomina un “relato histórico documental”:

Frente al modelo que surge con Walter Scott, llamamos “relato histórico-documental” a un tipo de narración que se construye sobre una serie de documentos (documentos reales), convertidos en fuentes principales de descripción de unos acontecimientos, que se muestran en la superficie discursiva.

Las mismas secuencias históricas, en palabras de Hayden White: “pueden ser tramadas de diferentes maneras, proporcionando diferentes interpretaciones de los acontecimientos y otorgándoles diferentes significados” (Hayden White, 2003: 114).

Las cartas aludidas por Gabriel y Galán son mostradas y exhibidas por Vallejo-Nágera. Dos son los efectos que garantizan la introducción de documentos en una novela histórica y dos las posiciones que pueden ocupar en ella, en la bibliografía, como soporte de verosimilitud, y en el texto, con el mismo objetivo.

Pero también la exhibición del documento puede buscar, y es lo que hace Vallejo-Nágera, poner de manifiesto la hipertextualidad, mostrar los textos o historias ya escritas y contadas en otros documentos y que la novela aborda de

nuevo. Ante este tipo de materiales el lector desempeña un papel sustancial, a veces actuando como lector implícito dentro de un mundo textual. De este modo se pone de manifiesto el carácter ficcional de los documentos, que pueden ser leídos como una versión distinta de la historia oficial. Es decir, aún tratando documentos históricos seguimos en un mundo ficticio, con personajes ficticios y con protagonistas de la historia.

La psicología del personaje es también diversa en estas dos novelas que pintan el mismo suceso. En *Yo, el intruso* el propio José Bonaparte expresa los sentimientos que le embargan al descubrir los cadáveres de aquella familia en la casa de campo en las afueras de Chamartín. Aquí se pone en evidencia el carácter humano del rey. Es un ser afligido e impotente frente a este destino. En cambio en *El bobo ilustrado*, el rey es una persona espontánea, serena e impasible:

Su Majestad, sin embargo, demostraba una capacidad de recuperación envidiable en aquel caserón destartado de Champ Martín. Bajó de su cómodo abstraíamiento, sus ojos se animaron de repente y volviéndose al señor de Girardin le espetó en tono casi festivo: (...).

El Rey gozaba en aquellos momentos de un excelente humor. “No abráis a nadie, aun cuando Dios padre viniese a nuestra puerta no le abriríamos. Comamos tranquilamente, estoy muerto de hambre y, por muy rey que sea, me ha sido imposible conseguir siquiera un pedazo de pan o un vaso de vino desde que llegamos a Champ Martín” (...).

En Buitrago no pude contenerme más y aprovechando una parada de descanso me acerqué al Rey y le comuniqué que, si no se encontraba un medio para restablecer la disciplina, pronto no le quedaría ni un solo caballo ni una mula. Su Majestad se encogió de hombros, dando a entender que era preciso resignarse a aquel estado de cosas, habida cuenta de las penalidades por las que estaban atravesando las tropas (Gabriel y Galán, 1986: 229, 230, 231).

En las dos novelas se está representando la misma escena, José Bonaparte y su corte huyendo de Madrid. Pero, la escena se cuenta desde diversa perspectiva. En *El bobo ilustrado*, el rey es indiferente a todo lo que está pasando y en *Yo, el intruso*, se conmueve de la tragedia del asesinato de toda una familia, incluyendo niños. Responde esta diversidad al problema de la distancia entre la historia oficial y la historia personal, y la desmitificación y desnudez a que es sometido en la novela posmoderna el personaje histórico. La historia personal de José Bonaparte se cuenta desde dos visiones diferentes: la suya propia y la de una persona externa cercana, el marqués de Monteyermo que hace de narrador. Estamos en presencia de una focalización interna en la que el rey expresa los sentimientos que le animan y una focalización externa que es la impresión que el narrador cree saber en cuanto a la misma situación.

El marqués de Monteyermo en *El bobo ilustrado* evoca, con lástima, la entrada de José Bonaparte en Madrid. En *Yo, el rey*, el rey expresa su decepción.

Para Hayden White, (hablando de la Revolución Francesa y nosotros trasponiéndolo en el caso de la Guerra de la Independencia) estas diversidades justifican las distintas historias, creando una complicidad entre el público y el escritor:

Simplemente porque los historiadores compartían con su público ciertas concepciones previas acerca de cómo la “Guerra de la Independencia” o la invasión francesa podría ser tramada, respondiendo a imperativos que eran generalmente ajenos a supuestos históricos, ideológicos, estéticos o míticos (Hayden White, 2003: 114).

El caso de José Bonaparte es un ejemplo. Se ofrece de él una imagen diferente que elimina los prejuicios sobre su persona, aunque se aluda a las bromas de que fue objeto, como hace, por ejemplo, Monteyermo en relación a la debilidad del rey por el bello sexo. Es decir, prolongando su fama legendaria de mujeriego. En Vitoria, el rey pasa una mañana con una criada y le regala dinero, mantiene una relación con la marquesa de Monteyermo a quien regala una casa y se entretiene con otras mujeres:

Era casi una niña capaz de travesuras. Su majestad se restregó los ojos para fijar bien la imagen de aquella aparecida, se palpó la ropa transpirada y debió de pensar que nada tan benigno a aquella hora como provocar un sudor compartido. A su llamada compareció súbito Cristóbal, su ayudante de cámara italiano. No le hicieron falta demasiadas explicaciones al fiel criado, ducho sin duda en este tipo de servicios. Ciertamente el pueblo, que achacaría al monarca de toda clase de vicios imaginarios, no pareció conocer nunca el principal de ellos: sus veleidades para con el bello sexo. Muchos nobles españoles sabíamos, entre otras cosas, que fruto de una de estas aventuras con una duquesa napolitana vinieron al mundo dos hijos de los que jamás hablaba (...).

Pronto pudimos saber que los favores reales hacia la marquesa no eran exclusivos, aunque sí privilegiados y preferentes. No tardó en cortejar a la condesa de Jaruco, una hermosa habanera sobrina del general O’Farrill, mujer en extremo voluptuosa y que al decir de lady Holland, vivía entregada por completo a la pasión del amor (Gabriel y Galán, 1986: 24, 26).

En *Yo, el rey* y *Yo, el intruso*, estos rumores son presentados a través de los generales que le acompañan, Savary o Gerardin. De manera que esta imagen literaria, como vemos, no se aleja mucho del arquetipo histórico (los rumores de sus amoríos, sus relaciones conflictivas con el Emperador, sus romances con

Giulia, la única mujer que reconoce ser su amante, y con la que mantiene una relación tan personal como con su esposa). Pero lo que intenta presentar Vallejo Nájera es a un hombre bien dispuesto hacia su nuevo país, pero víctima de las maquinaciones entre Napoleón Bonaparte y sus generales, insistiéndose en la imposibilidad real que tuvo de gobernar (sin dinero, sin apoyo, sin estrategia, con la hostilidad de los españoles). Sus cartas reiteran la continua petición de ayuda tanto en el plano económico como militar.

En *Yo, el rey* y *Yo, el intruso*, José Bonaparte es presentado como una víctima más de la ambición de Napoleón. Lo que busca el narrador es conmover al público. Por eso, donde José Bonaparte debería arrepentirse de alguna falta, el narrador se contenta simplemente con exponer el hecho, sin comentarios, por ejemplo, cuando alude a su relación íntima con la marquesa de Monteyermo:

Al ser huésped de los marqueses de Montehermoso, coloqué a mi derecha en la mesa a la marquesa. Afortunada decisión. Resultó ser la persona más agradable que he conocido desde mi llegada a España. Esbelta, elegante, no en la flor de la edad, pero muy hermosa. Modales sueltos, cortés sin la deferencia empalagosa de las personas de poco mundo (...).

Mi vecina más joven que su marido, resultó ser discreta e ingeniosa... La línea del cuello descende armónicamente por los hombros, se prolonga en unos brazos gráciles y termina en las manos pequeñas de dedos largos y finos que, aún sin tocarlas, irradian sensibilidad y hacen desear tenerlas entre las nuestras, para el deleite en esa forma de comunicación táctil subterránea e intensa que da una mano a otra, y que no se sustituye con palabras (Vallejo-Nájera, 1985: 223- 224).

El protagonista sugiere la atracción que esta mujer había ejercido en él, pero no especifica si tuvo alguna relación íntima con ella. Sólo alaba su discreción y su ingenio.

Desde el punto de vista del narrador testigo, en *El Bobo ilustrado*, el marqués busca la clemencia del público para consigo mismo, al convertir la relación adúltera de su mujer como una ofrenda de patriotismo; hecho que también le permite censurar la neutralidad de Pedro Vergara. A la vez justifica el comportamiento de José Bonaparte que también es una víctima. Pero esta interpretación es propia sólo del narrador. Según esta instancia José Bonaparte fue defraudado en su esperanza de lograr el apoyo de los españoles cuando demostraba querer comportarse como un español.

El rey, según el narrador, es indiferente a los problemas que atañen al país. Cuando el marqués de Monteyermo se entera del saqueo de Cuenca no puede

evitar que las manos le tiemblen, está afectado enormemente. Pero el rey, al saber por el marqués del hecho, se limita a apretar la mano del noble sin hacer comentario alguno y no sanciona al ejército francés autor de la barbarie.

Por otra parte, asegura Hayden White, una misma situación histórica puede ser leída en clave trágica, cómica, novelesca, o puede ser tratada en un sentido literal o irónico. Basta con que el historiador adopte un punto de vista diverso para que los hechos tomen un cariz diferente. En el fondo, esta orientación depende de la larga tradición cultural y literaria que nos hace elegir un discurso sublime, o bajo, o medio, y siempre, la elección de uno de estos estilos depende de la “sutileza del historiador (narrador) para relacionar una estructura de trama específica con un conjunto de acontecimientos históricos a los que desea dotar de un tipo especial de significado” (White, 2003: 115).

Esto es lo que hace Vallejo-Nágera, al transformar un personaje de la irrisión popular en una víctima del despotismo. Por el hecho de ofrecer al personaje histórico de José Bonaparte desde la perspectiva de un diario, consigue pintar una imagen humana, conmovedora e inédita. Por lo mismo, la narración en segunda y primera persona permite al marqués de Monteyermo en el *Bobo ilustrado* hablar de su vida junto con el rey y a la vez, hacer reproches a Pedro de Vergara a través de la interpelación con el pronombre “tú”. Estas dos formas ponen de relieve el aspecto trágico y conmovedor del relato.

Ante la amenaza del general Castaños, la corte de Bonaparte huye de Madrid en medio de las burlas de los patriotas. En *Yo, el intruso* Gerardin relata los comentarios que escuchaban en Madrid: “Se van para Francia, llevan nuestra plata, olvidan la elegancia” (Vallejo-Nágera, 1987: 232) algunos detalles de la descripción de la huida coinciden en las dos novelas de Vallejo-Nágera y en la de Gabriel y Galán: en mitad de la madrugada, con el mismo miedo y preocupación, la conclusión del relato en los pueblos de las afueras de Madrid que el ejército francés va expoliando y quemando. El marqués de Monteyermo se queda sorprendido por el abandono de unos sacos de dinero y por el caos reinante:

Acabada la extraña colación, salí de la estancia y, al atravesar un patio, vi unas grandes sacas de dinero en un rincón. Sin duda contenían casi una fortuna. (...) Me fui a buscar a Deslandes, encargado de la caja del Rey, para hablarle de las sacas y preguntarle qué pensaba hacer. “Dejarlas donde están”, fue su sorprendente respuesta.

Aquello me resultó increíble, prueba evidente del latrocinio generalizado que se había producido y del caos reinante entre aquellas tropas en retirada que estaban ofreciendo un espectáculo vergonzoso, más parecido al de una huida desbandada que al repliegue estratégico del primer ejército del mundo. (...). En San Agustín asistimos a un pillaje

completo. Muchas casas fueron incendiadas y más de dos mil corderos degollados. Los soldados pasaron la noche merodeando las casas que aún quedaban en pie, librándose a todos los excesos. La licencia había llegado a tal punto que, en nuestro propio campo, se robaban animales hasta en las caballerizas del Rey, llevándose incluso sus equipajes (Gabriel y Galán, 1986: 230).

En *Yo, el intruso*, Deslandes informa al rey de la situación caótica insistiendo en la necesidad de salir inmediatamente de la ciudad:

-Perdón, Majestad, me atrevo a insistir en la urgencia de vuestra partida.

-¿Qué ocurre?

La retaguardia se ha contagiado de la indisciplina general y comete actos vandálicos. Incendian las casas de Chamartín, han desvalijado el furgón que lleva los documentos secretos del embajador La Forest, y sólo la presencia de la escolta real les ha impedido apoderarse de los de Vuestra Majestad. (...).

Nadie obedece órdenes, Majestad, los oficiales han negado incluso un carro para vuestra plata que estaba en el jardín. He tenido que vaciar uno de vuestros coches que llevaba elementos menos valiosos para salvarla (Vallejo-Nágera, 1987: 233-234).

Los mismos acontecimientos se cuentan de distinta manera dependiendo del mensaje que cada uno quiera transmitir. La misma escena tiene un significado diferente según el sentido total buscado en cada novela. Si José Bonaparte parece tranquilo, a pesar de todo lo que ocurre en su entorno, no por ello deja de seguir los consejos de Deslandes en cuanto a su seguridad. Monteyermo se ve impotente para frenar el salvajismo, la indiferencia, los robos en la caballeriza real, o el pillaje. Aunque afrancesado, el marqués de Monteyermo no puede ignorar lo que ocurre en su país, por el que sufre al verlo destruido y saqueado:

Era horroroso, Santo Dios. El papel me temblaba aún en las manos. Acaban de pasarme ese informe confidencial con las nuevas desgracias que venían a sumarse a las sucedidas en Torquemada, Buitrago, Pedrezuela, Jaca. (...) En ese momento llegué a pensar que había dos bandos dentro de nuestro bando: los franceses como Gerardín, que representaban a Napoleón, y los españoles, que nos sentíamos representados por el Rey José. ¿Pero era ésta una opción sólida, no estaríamos trabajando en el marco de una ficción? En caso de tener que elegir, ¿por quién se inclinaría José: por los españoles o por su hermano? La pregunta resultaba dolorosa porque en mi fuero interno reconocía que la respuesta no nos era favorable (Gabriel y Galán, 1986: 77, 146, 147).

Sin embargo, su lealtad al rey le impide juzgar negativamente al ejército francés y parece justificar su comportamiento. Los soldados no hacen sino vengar a sus compañeros asesinados por el pueblo. De manera que el narrador no sólo expone los hechos sino que además transmite los sentimientos de quien está sujeto a un dilema. Oficialmente Monteyermo está del lado de los franceses, pero interiormente desea el bien para España. Son dos posiciones a simple vista contrarias, pero, en el fondo, compatibles. España puede conseguir el progreso con la ayuda de los franceses. El marqués se desespera por el giro de los acontecimientos. En efecto para él hay más cosas de suma importancia para la nación que el reglamento protocolario que convierte al gobierno de Bonaparte en algo grotesco.

Pero, curiosamente, a la vez que se pone en tela de juicio el carácter verídico de la historia y se demuestra la debilidad de su relato —en cuanto a la transmisión fidedigna de la realidad— se reivindica la veracidad de la novela y la ficción. Por tanto la novela asume los mismos errores censurados en la Historia incluso si logra informar correctamente de los hechos al lector. Los autores de las novelas que hemos estudiado reconocen el influjo de sus textos en la configuración mental del público, lo cual han perseguido y a veces logrado, como dice, por ejemplo, Vallejo-Nágera en el epílogo de *Yo, el intruso*:

La excepcional difusión de *Yo, el rey*, del que se han editado sólo en España más de 850 000 ejemplares (se calcula que cada ejemplar lo leen de tres a cuatro personas), hace que uno de cada doce españoles haya encontrado en sus páginas una estampa opuesta a la que tenía cargada de prejuicios hostiles. Los españoles, con raras excepciones, hemos oído hablar muy poco de José, y los comentarios se limitaban a una cadena de insultos. Creo que mi libro logró un cambio repentino de la opinión sobre José en un importante sector de la población. La verdad es que me llegó a preocupar el entusiasmo que provoqué en muchos lectores por su persona (...). A raíz de la aparición de mi primer libro sobre José, llamé a Claude Martín<sup>264</sup> para agradecerle lo útil que me había sido el suyo, y animarle a una reedición, pues la demanda de *Yo, el rey* hacía esperar una curiosidad colectiva sobre su biografía del rey José (Vallejo-Nágera, 1987: 244, 246, 247).

Dicho de otro modo, el interés que su novela ha suscitado en los lectores quizá haya podido impulsarlos a buscar nuevos textos sobre José Bonaparte, lo que indicaría que la empresa de corrección y rectificación del personaje histórico abordada por el novelista ha sido un éxito. Es decir, Vallejo-Nágera no sólo ha

<sup>264</sup>

Autor de *José Napoleón I, “rey intruso”* de España, 1969. Se trata de un estudio sobre la vida de José Bonaparte, su reinado en España, personalidad y carácter. Este libro tiene un prólogo del profesor Manuel Moreno en la editorial Esfera, donde analiza de forma concisa los escritos sobre José Bonaparte.

procurado rescribir el pasado sino cuestionar lo hasta ahora admitido sobre José Bonaparte, mostrando que al omitir el estudio de su personaje se le ha privado de los principales elementos para su justificación. La figura histórica de José Bonaparte, desdibujada por la leyenda de “Pepe Botella” se convierte en un intertexto con el que dialoga el nuevo personaje novelesco de Vallejo-Nágera, que desmitifica lo mitificado por la versión histórica.

En *El húsar*, la desmitificación del cuerpo de húsares, la “crema de la crema” del ejército de Napoleón, aureolada por la leyenda de su fuerza indomable, es devaluada con la presentación de un húsar, degradado en su moral militar y en su aspecto físico, Frédéric Glüntz es irreconocible, desfigurado, sucio por el barro y sus ropas ajadas.

En *El cuarzo rojo de Salamanca* se desmitifica al patriota, fanático, irreflexivo, al que sólo acontecimientos dramáticos enseñan a relativizar su pasión nacional, tanto en la persona del narrador protagonista, que ve morir a su padre, como en el descubrimiento del secreto de su amigo Augusto, que odia a los franceses por motivos personales, por ser hijo bastardo de un “gabacho”.

En las épocas todavía cercanas a la Guerra de la Independencia, lo que preocupaba a los escritores era resaltar los actos de heroísmo de los españoles y sus aliados. Los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós constituyen la prueba de ello. En dicha primera serie, y a través de su héroe, Gabriel Araceli, el escritor pone en evidencia el heroísmo del pueblo español como nación y como una fuerza común. La imagen del afrancesado es la del traidor de la nación mientras que José Bonaparte es visto como un individuo incompetente y usurpador de los bienes de la corona española. Pues bien, el afrancesado es el objeto de la desmitificación en *El bobo ilustrado*, previa a la mitificación contemporánea del ilustrado. A pesar de toda su pretendida superioridad intelectual, Pedro de Vergara no es más que un oportunista vil, al servicio de sus propios fines (la búsqueda de Rahel) por los cuales sacrifica principios y personas (su esposa, su amante, sus amigos) y al que se aplicará una muerte horrible que, en cierto modo, se ha ganado.

Estas nuevas versiones del mito histórico ponen de manifiesto la insuficiencia de la historiografía a la hora de contar la completa verdad de los hechos; se deshacen así de antiguas visiones unilaterales y sublimadoras. Para lograr esto, los hechos configuradores de lo que entendemos como la “Guerra de la Independencia” son interpretados desde diversos puntos de vista, son versionados una y otra vez, e ingresan en ocasiones en la ficción.



Es lo que vemos en *Yo, el rey* y *Yo, el intruso* de Vallejo-Nágera en relación con la tantas veces mencionada aquí versión rehabilitadora de José Bonaparte. Pero también al mostrar el lado polémico de lo que fue la espoleta de la lucha nacional, “El Dos de mayo”, que alcanza con Pérez Reverte a la presentación de la historia minúscula, humana, marginada porque no la han protagonizado los grandes nombres, por su insignificancia, que ahora accede al primer plano de la ficción.

Un punto de vista diverso es el que adopta *Cabrera*, novela narrada desde la perspectiva de los vencidos y presos en la isla, cárcel en la que agonizan prisioneros franceses y traidores españoles. Los marginados y vencidos protagonizan la novela sobre la Guerra de la Independencia en los casos que hemos seleccionado, crónica de un desengaño en *El húsar*; de un vencido y mediocre, incapaz para el compromiso político o intelectual, en *El Bobo ilustrado*. En *Real Sitio*, la desmitificación se realiza a través de la caída del poder en las dos épocas. En 1807- 1808, Manuel Godoy sufre el motín de Aranjuez y es encarcelado y tratado como un vulgar bandido. En 1930- 1931, se trata de la caída de la corona, el exilio de Alfonso XIII frente advenimiento de la Segunda República.

## CONCLUSIONES

El objetivo de nuestro trabajo ha sido analizar la representación del tema de la Guerra de la Independencia en varias novelas históricas recientes (*Cabrera, Yo, el rey; Yo, el Intruso; El húsar; El bobo ilustrado; El cuarzo rojo de Salamanca; Real Sitio y Un día de cólera*).

Para ello, hemos recurrido a la narratología, un método crítico que evidencia el funcionamiento de las instancias narrativas (el narrador, el tiempo y el espacio, los personajes). El análisis formal y estructural de los textos, con especial atención a las interrelaciones de las categorías textuales, sirve de primer paso para desvelar el contenido o incluso las ideologías de los textos.

En un segundo nivel, hemos tratado de iluminar estos textos a la luz de la ideología posmoderna. Nuestras conclusiones, las sistematizamos en este cuadro que trata de mostrar de modo global las características de los textos de la novela histórica tradicional y la posmoderna, tal como hemos podido observarlas en el corpus de ejemplos analizados.

<b>Novela histórica tradicional</b>	<b>Novela histórica posmoderna</b>
Afirmación de la objetividad del discurso, fe en la capacidad representacional del lenguaje, descriptivismo	Subjetividad del discurso, constructivismo y narración
Técnicas de validación de las fuentes. La diégesis se construye desde una documentación abundante y rigurosa.	Desautorización de las fuentes
Ilusión de autenticidad	Realismo mágico, el efecto de realidad no depende tanto de los datos como del modo de transcribir el tiempo y el espacio
Afirmación de la causalidad. Sentido reverencial de la historia.	Arbitrariedad y negación de la causalidad, desjerarquización. Desacato a la historia, manipulación, peso del azar. La trama se fragmenta y debilita en sus conexiones causales.
Unicidad del discurso, narrador omnisciente	Pluralidad, heteroglosia, narradores, relato en primera persona, tono confesional
Sentido unívoco del discurso, autoridad del narrador	Ironía sobre el pasado acerca del cual se sospecha. Interpretación del pasado desde el presente.
Historia lineal	Ruptura de la linealidad de la historia mediante el anacronismo
Texto que habla de unos hechos. El Historiador es guardián de la memoria de una nación. La Historia es epopeya de un pueblo	Texto que habla de otros textos, por ello, reescritura, meta-narración, parodia, conciencia de la textualidad, pastiche: adaptación a la novela policiaca, de aventuras y amorosa.
Exposición del proceso de generación del texto para corroborar la historicidad. Lemas, citas, y notas.	Exposición del proceso de generación del texto para su cuestionamiento: metaficción, citas y notas inútiles.
Fe en el progreso y devenir, visión lineal de la Historia	Escepticismo, inutilidad de la acción, desencanto, visión circular de la Historia
Atención a la comunidad y los problemas colectivos, heroización, mitificación de los héroes. Aportación de la versión oficial en combinación con una trama personal. Historias que se alternan pero no se mezclan. Didactismo. Novela de la multitud. Narrador editorial	Atención al individuo y sus problemas privados, sentimentales. Degradación, anti-heroísmo. Hedonismo. Carnavalización. Novela de personaje, la vida privada es más importante que el fondo histórico. Los personajes históricos son desmitificados, pasan a segundo plano o son utilizados de modo ficcional. El narrador interviene no por didactismo sino por escepticismo.
Explicación total, historia nacional	Abolición del macro relato, opción por el micro-relato. Verdades menores y locales. Descentramiento de la historia. Detalle histórico irrelevante
Lo histórico como concepto metafísico.	Lo histórico como sustrato y decorado
La historia como conocimiento imprescindible para la convivencia	La historia como material exótico de la literatura
La Historia es narrada por los historiadores y novelistas	Anulación de la frontera entre la cultura alta y la baja, reutilización de lo antiguo

Como puede observarse en este cuadro, la novela histórica posmoderna se establece desde una perspectiva opuesta a la de la novela histórica tradicional.

Del análisis realizado con estos métodos, llegamos a la conclusión de que estas novelas históricas sobre la Guerra de la Independencia, en la etapa posmoderna, muestran el desencanto, la desilusión de los protagonistas, la frustración por los objetivos no conseguidos y refuerzan el interés por las historias pequeñas, por “las historias desde abajo”. La reescritura de este pasado tiene como punto de partida el presente. Dicho de otro modo, los escritores de la novela histórica posmoderna utilizan el tema de la Guerra de la Independencia para abordar temas de actualidad.

Jesús Fernández Santos recuerda el calvario de unos civiles que eligieron el bando de Napoleón Bonaparte a la vez que, de forma implícita, cuestiona los valores democráticos y denuncia los campos de concentración.

Juan Antonio Vallejo-Nágera rehabilita la figura de José Bonaparte al permitir que cuente personalmente su historia. A través de la focalización interna, José Bonaparte, se retrata tal como se ve a sí mismo con sus defectos y cualidades, consiguiendo, de esta forma, conmover al lector que reconoce en este personaje a un ser humano atrapado entre dos bandos difíciles de controlar: Napoleón por un lado y los patriotas por otro.

Arturo Pérez Reverte desmitifica la guerra, primero, con la muerte del héroe y después homenajeando la valentía del pueblo de Madrid que es capaz de enfrentarse al poderoso ejército imperial.

José Antonio Gabriel y Galán denuncia la falta de compromiso de los intelectuales, su comodidad e indiferencia frente a los problemas de la nación.

Luciano Egido lamenta la injusticia cometida contra los afrancesados durante la contienda napoleónica y a su manera, les rinde homenaje a través de un largo recorrido lleno de metáforas. Este homenaje se hace desde una perspectiva nihilista.

José Luis Sampedro, a través de una historia binaria, establece el paralelismo entre las dos épocas evocadas: 1807 y 1930 y trata de ofrecer una admonición: puede evitarse la repetición de la historia en los mismos términos si

los gobernantes de una sociedad saben utilizar el poder que el pueblo les confiere.

Todas estas historias tratan, a su manera, de representar la Historia imbricada en la Ficción, con una mirada irónica o melancólica, aceptando incluso el reproche, y vinculando la historia narrada al tema de actualidad que quiere subrayar, siempre con el ánimo de entretener al lector e informarle sobre su pasado.

La novela histórica posmoderna se aprovecha de las innovaciones técnicas de la narrativa, el tratamiento de los diferentes puntos de vista, el flujo de pensamientos y el uso abierto, sin tapujos, de la intertextualidad y la dialogización. En definitiva, esta novela ya no impone ningún punto de vista, ninguna ideología absoluta. Sólo expone los supuestos casos e historias que podrían haber sido. La nueva novela histórica aparece como una revelación del mundo de los pequeños en busca de sus identidades perdidas frente a las grandes historias. Como diría José Saramago (*Apud*, García Ramón, 2007: 68) la única verdad absoluta es que toda verdad es relativa. Sirviéndose de los mismos elementos de la novela histórica tradicional, la novela histórica posmoderna los utiliza de forma indiscriminada, opuesta, ya que la historia se cuenta desde otras perspectivas. En el caso de las novelas que analizamos, la historia se cuenta desde la visión de los marginados, de los mediocres, de los caídos.

En resumen, se trata de una historia de la Guerra de la Independencia contada desde abajo. De ahí que la reescritura de la Guerra de la Independencia en la novela histórica española reciente se haga desde una visión desmitificadora, fragmentada, con la negación de la apología del héroe, con la afición a la narratividad y al recurso a notas, citas o historias inútiles dentro del relato.

Por eso, Jesús Fernández aborda el caso de los civiles afrancesados durante la contienda napoleónica en *Cabrera*. Evoca sus condiciones de vida tan precaria y todos los problemas a los que se enfrentaron.

Pérez Reverte desmitifica la guerra en *El húsar* a través de la caída de Frederic Glüntz el protagonista frente al enemigo.

Luciano Egido en *El cuarzo rojo de Salamanca* cuenta historias diversas relacionadas con la Guerra de la Independencia en un largo recuerdo del protagonista desde una perspectiva nihilista. Además, animado por el gusto de

narrar, el autor cuenta historias como la del cura que murió comiendo mucho chocolate porque creía que era el fin del mundo, el paso del buhonero en Salamanca (p. 33) o la cometa que asustó a todos los salmantinos (p. 39).

Vallejo-Nágera, en *Yo, el rey y Yo, el intruso*, permite que José Bonaparte tome la palabra para describir su historia, su visión de los hechos.

Gabriel y Galán cuestiona en *El bobo ilustrado* el grado de compromiso de los intelectuales frente a los problemas de la nación. ¿Se puede hablar de libertad de expresión en un momento de enfrentamiento? ¿Existe la posibilidad de no elegir en este caso? Estas y otras más preguntas son a las que Gabriel y Galán intenta responder con el relato de la historia de Pedro de Vergara.

En cuanto a José Luis Sampedro, aunque no entre de lleno con *Real Sitio* en el tema de la Guerra de la independencia, describe dos historias de dos épocas diferentes para subrayar la circularidad del tiempo y la dualidad del ser humano. Su novela en su conjunto está marcada por esta estructura binaria tanto a nivel formal como temático.

En las novelas estudiadas, reina un sentir general de decepción, de desilusión y de desencanto, común a casi todos los protagonistas. Los protagonistas salen decepcionados de sus experiencias sobre la guerra. Se transforman o adoptan otra actitud diferente de la que tenían antes de emprender estas acciones. En su mayoría se vuelven más tolerantes, comprensivos.

El hijo del médico afrancesado en *El cuarzo rojo de Salamanca* llega a la conclusión de que esta guerra que ha destruido todo Salamanca, no es más que una guerra entre Francia e Inglaterra. Ambas potencias luchan por sus intereses, utilizando a España y a Portugal como chivos expiatorios.

Frederic Glüntz (*El húsar*) descubre la verdadera cara de la guerra, una guerra sin gloria, bien distinta de la que le habían descrito en la academia militar. El descubrimiento de esta realidad le lleva al desencanto, al desengaño de los principios que había estudiado hasta ahora.

El cunero de *Cabrera*, en su búsqueda del medro personal, acaba como prisionero en la isla de Cabrera donde irá desgranando la panoplia de miserias vivida, llegando a veces a echar de menos la casa de los Expósitos de la que huía.

José Bonaparte descubre el engaño del que ha sido víctima cuando llega a España, escribe Juan Antonio Vallejo-Nágera (*Yo, el rey* y *Yo, el intruso*). El país vecino que su hermano le había pintado como Eldorado no es más que un reino con problemas, atrocidades y miserias. Ante la cruda realidad, insoportable en algunos momentos, el rey se siente defraudado.

Pedro de Vergara (*El bobo ilustrado*) antes de morir se da cuenta de que en tiempos de guerra cualquier individuo aunque sea “bobo” puede representar un peligro para los intereses por los que lucha. La neutralidad o la indiferencia pueden llevar a uno a la perdición.

Pero no es gratuito el malestar y desencanto de estas novelas. Es la consecuencia de la desilusión de una sociedad al llegar al estado democrático con el que había soñado y comprobar que muchas de las lacras sociales eran independientes de una situación que justificaba todas las carencias: la dictadura. Esta frustración es la que expresan estos escritores a través de la evocación de la Guerra de la Independencia que sirve de trasfondo histórico para evocar temas de actualidad: el cuestionamiento de la Constitución, de la cohesión nacional y de la satisfacción de los grupos disidentes. La historia de la Guerra de la Independencia no interesa verdaderamente en este proceso de reescritura, sólo resulta un hito que permite echar una mirada atrás para entender mejor el presente. Lo que interesa a los autores de esta última novela no es tanto el tema histórico en sí sino el modo o la forma de transmitirlo. Con tal de que la novela ostente aún un ropaje histórico es posible extender sus recursos hacia todo tipo de géneros: así es como las novelas históricas se transforman, se contaminan con el género popular de la novela policiaca o de aventuras, con el más elevado de la novela de artista o investigación. La historia de la Guerra de la Independencia cobra un acento subjetivo, irónico y heteroglótico y cuestiona los relatos del siglo pasado. Rompe la frontera entre la cultura alta y baja y reutiliza los elementos antiguos desde un nuevo prisma. El sujeto cultural ya no se contempla en su unicidad sino en su ambivalencia, es decir, una contemplación contada en los dos sentidos. De este modo nacen otras versiones de la Historia, las que cuentan los vencidos, los mediocres, los neutrales,... en una palabra, todos los actores de dicha contienda: hombres, mujeres, patriotas, afrancesados, personajes históricos, acontecimientos, batallas...

Galdós continúa siendo el autor que mejor supo representar los hechos de la Guerra de la Independencia, y el que obtuvo un éxito pleno en la vinculación

de entretenimiento y didactismo. Sin embargo, las nuevas representaciones novelescas de este hito histórico, que siguen teniendo a Galdós como referente, se apartan de su visión patriótica sobre la nación unida (Fernández Santos, Luciano Egido, especialmente) y evidencian el nihilismo y absurdo de la guerra. También se plantean nuevos tópicos en el tema, el episodio de Cabrera, y nuevas técnicas, la ficcionalización completa de los personajes históricos (como en Vallejo-Nágera) para privilegiar los problemas individuales y subjetivos.

Estas obras literarias ya no sirven de arma propagandística. Ahora se trata de reflexionar sobre el acontecimiento, con cierta serenidad, pues ya no se trata de luchar contra un enemigo real y efectivo sino de recordar unos hechos desde el distanciamiento. También existe cierta preocupación por cuestionar la lección que se ha podido extraer de esta guerra hace doscientos años. ¿De qué ha servido a las generaciones posteriores la encarnizada lucha por la independencia? ¿Pueden identificarse independencia y libertades?

La imagen de los actores que participaron en estos hechos ha variado sustancialmente. El guerrillero aparece ahora no sólo como patriota convencido, bandido romántico rehabilitado, sino también como el héroe engañado por una causa que es exactamente igual a la que defienden sus contrarios. Esto es lo que le hace cambiar de bando con facilidad, o abandonar su gesta, o comprobar la inutilidad de sus esfuerzos, o recibir un pago completamente contrario al esperado por parte de sus camaradas.

El afrancesado visto como traidor de la patria en el siglo pasado, aparece en estas novelas recientes como un patriota, preocupado por el porvenir del país. En esta reescritura, vemos que el afrancesado no se mueve por el interés sino por un ideal político. Porque busca el progreso y los principios liberales para España, apoya la causa de los invasores. Se une a Napoleón para evitar males mayores a España. Pero generalmente este personaje sufre en las novelas por el dilema de una lealtad doble y suele estar decepcionado también por partida doble (tanto por parte de Napoleón como de los patriotas).

También varía la imagen de los ingleses, que han dejado de ser heroicos, y cometen los mismos atropellos y atrocidades que los franceses, mercenarios que luchan por sus intereses aunque disfrazados de aliados.

Por fin, hay que notar que si la historiografía en este segundo centenario afirma que la Guerra de la Independencia fue una Guerra entre franceses e



ingleses y ha cuestionado la espontaneidad del pueblo en la revuelta del Dos de mayo, también la novela histórica reciente sobre el tema tiene sus planteamientos. Habla de un enfrentamiento civil entre patriotas y afrancesados, conservadores y liberales. Reconoce la fuerza impulsiva del pueblo frente a la abstención de los nobles e intelectuales. En efecto, la tendencia en las novelas es el enfrentamiento por la divergencia de punto de vista.

De esta forma, el repaso a la francesada establece los pequeños grupos como protagonistas dando lugar a los microrrelatos fundados en detalles irrelevantes. Aún cuestionándose la espontaneidad del pueblo madrileño en el Dos de mayo sigue siendo reconocido unánimemente que fue este levantamiento el que activó la resistencia en todo el territorio español.

Por último, nuestro estudio evidencia el interés y la preocupación de los escritores españoles por rescribir la historia desde el distanciamiento y con mirada de actualidad. Estamos en plena celebración del aniversario, por lo que la producción literaria sobre el tema no se agotará tan pronto. Por eso, Santos Sanz Villanueva habla de punto seguido en vez de punto final.

## ANEXO. NOVELAS y RELATOS RECIENTES SOBRE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA 1808-1814

1. ALFAYA, Javier, (1992), *Eminencia o la memoria fingida*, Madrid, Alfaguara
2. ANXO FERNÁNDEZ, Miguel, (2002), *O sabre do francés*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
3. ARTACHO, Fernando, (2008), *El trono y el altar*, Sevilla, Algaida.
4. BOCERO DE LA ROCA, Francisco José, (2008), *La derrota*, Córdoba, Almuzara.
5. BOCERO DE LA ROSA, F.J., (2007), *La derrota*, Córdoba, Almuzara.
6. BUSQUETS Y MOLAS, E., (1958), *El tambor del Bruch*. Barcelona. Edosa.
7. CALVO POYATO, José, (2008), *Vientos de intriga*, Barcelona, Plaza y Janés.
8. CÁRDENAS, Andrés, (2007), *El cántaro roto. Bailén 1808*, Granada, Miguel Sánchez.
9. CARRILLO DE ALBORNOZ, José Miguel, (2008), *¡Muera Napoleón!* Madrid, La Esfera de los libros.
10. CASAMAYOR, Jorge D, (2006). *Te Deum*. Victoria o muerte, Zaragoza, Una Luna.
11. COMPAREID, Alfredo, (2005), *Zaragoza sitiada: El cuadro que Goya no pudo pintar*, Zaragoza, Una Luna.
12. CORRAL, José Luis, (2001), *Trafalgar*, Barcelona, Edhasa.
13. CORRAL, José Luis, (2006), *Independencia*, Barcelona, Edhasa.
14. DÍAZ PLAJA, Fernando, (1997), *El guerrillero*, Madrid, Martínez Roca.
15. DÍAZ PLAJA, Fernando, (1998), *El afrancesado*, Madrid, Martínez Roca.
16. EGIDO GONZALO, Luciano, (1993), *El cuarzo rojo de Salamanca*, Barcelona, Tusquets.
17. ALBI, Julio (2007), *La gran cifra de París*, Barcelona, Planeta.
18. FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús, (1981), *Cabrera*, Barcelona, Plaza & Janés.
19. GABRIEL Y GALÁN, José Antonio, (1986), *El bobo ilustrado*, Barcelona, Tusquets.
20. GALLARTE, F., (1999), *El llarg camí de l'alba*, Tremp, Garsineu Edicions.
21. GALVÁN, Francisco, (2008), *Memorias del guerrillero con dos cabezas*, Sevilla, Algaida.
22. GARCÍA LOMAS, M.D., (1955), *El tambor del Bruch*. Barcelona. Mateu.

23. GENEVE, A., (2007), *Las espinas del amor*, Elche, Editorial Valrey.
24. GÓMEZ RUFO, Antonio, (2005), *El secreto del rey cautivo*, Barcelona, Planeta.
25. GRANADOS, Carlos-Enrique, (2001), *La traición*, (2002), *La afrancesada*, (2003), *La derrota de Wellington. La victoria sin alas*. Edición personal.
26. GUERRA, Pello, (2007), *La espada de los vascones*, Pamplona, Astero.
27. GUTIÉRREZ, Balbino, (2000), *La última noche del ingeniero Santa Cruz*, Granada, Comares.
28. HALCÓN, Manuel, (1944), *Aventuras de Juan Lucas*, Madrid, Afrodisio Aguado.
29. HERRERO JOAN, J. (2009), *Talavera 1809*, Barcelona, Planeta.
30. INFANTE, J. (2007) *La musa oculta de Goya*, Madrid, Martínez Roca.
31. IRISARRI, Ángeles, (1997), *Relatos de Goya y su tiempo*, Madrid, Suma de Letras.
32. IRISARRI, Ángeles, (2008), *La artillera*, Madrid, Suma de Letras.
33. MARTÍN GÓMEZ, Antonio Luis, (2003), *Los héroes de Bailén*, Málaga, Grunoel.
34. MENDIZÁBAL, F., (1966) *Los piqueros de Bailén*, Madrid, Gesta.
35. MERINO, Ignacio, (2003), *Por el Empecinado y la libertad*, Madrid, Maeva.
36. MERINO, José María, (1986), “*La tropa “Cuentos del reino secreto*, Madrid, Alfaguara.
37. MUÑOZ, Juan, (1989), *Fray Perico en la guerra*, *Fray Perico, calcetín y el guerrillero Martín* (1994), *Fray Perico en la paz* (1996), *Fray Perico y Monpetit* (1998) Madrid, SM.
38. OLAIZOLA, José Luis, (2008), *Dos de mayo de 1808*, Barcelona, Ediciones B.
39. PÉREZ REVERTE, Arturo, (1979), *El lobo de la falconera*, Madrid, Juventud.
40. PÉREZ REVERTE, Arturo, (1993), *La sombra del águila*, Madrid, Alfaguara.
41. PÉREZ REVERTE, Arturo, (1999), *El húsar*, Madrid, Akal.
42. PÉREZ REVERTE, Arturo, (2004), *Cabo Trafalgar*, Madrid, Alfaguara.
43. PÉREZ REVERTE, Arturo, (2007), *Un día de cólera*, Madrid, Alfaguara.
44. PÉREZ REVERTE, Arturo, (2010) *El asedio*, Madrid, Alfaguara.
45. PORCEL, Baltasar, (2001), *El Emperador o el ojo del ciclón*, Barcelona, Planeta.

46. RAMÍREZ CRUZADO, José Navas, (2005), *Libertad y victoria. Diego del Barco, héroe coruñés de la Guerra de la Independencia*, Coruña, Publicaciones Arenas.
47. ROMERO, Eladio, (2006), *La esposa de Dios*, Zaragoza, Una Luna.
48. RUIZ-GALLARDÓN, Mabela, (2008), *Lady Smith. Pasión y valor en tiempos de guerra*. Madrid, El Andén, Gran Vía Express.
49. SAMPEDRO, José Luis, (1999), *Real sitio*, Barcelona, Plaza & Janés.
50. SÁNCHEZ ARRESEIGOR, Juanjo, (2008), *La guerrillera apasionada*, Barcelona, Nabla Ediciones.
51. SOLIS Ramón, (1974), *Un siglo llama a la puerta*, Bruguera, Libro amigo.
52. VALLEJO NÁGERA, Juan Antonio, (1985), *Yo, el rey*, Barcelona, Planeta.
53. VALLEJO NÁGERA, Juan Antonio, (1987), *Yo, el intruso*, Barcelona, Planeta.
54. VAN-HALEN, Juan, (1988), *Memoria secreta del hermano Leviatán*, Barcelona, Plaza y Janés.



## **BIBLIOGRAFÍA**

### **1. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES**

Bibliotecas Virtuales.

Biblioteca de la Universidad de Alcalá de Henares.

Biblioteca de la Universidad de Complutense.

Biblioteca Municipal de Madrid, Puerta de Toledo.

Biblioteca Nacional de Madrid.

Congreso Internacional, Bicentenario de la Guerra de la Independencia Mayo 2008, en el Instituto Español de Madrid.

Congreso Internacional; Bicentenario de la Guerra de la Independencia en la Universidad de Complutense de Madrid, Abril 2008.

Congresos Internacional sobre la Guerra de la Independencia en la Universidad de Pamplona Noviembre 2007.

### **DIRECCIONES WEB SOBRE DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA**

- Internet: Google book.
- Internet: [www.losarapiles.com](http://www.losarapiles.com).
- Internet: [www.mcu.es](http://www.mcu.es).
- Dialnet.
- Bibliolimp.com (Web Internet) La historia como entretenimiento.
- [http://www.bibliotecamiralles.org/estudios/publicaciones/PCcon\\_08.htm](http://www.bibliotecamiralles.org/estudios/publicaciones/PCcon_08.htm).
- <http://www.bne.es/.../GuiaRecursosGuerraIndependencia/index.html>.
- <http://www.bne.es/es/Servicios/InformacionBibliografica/GuiaRecursosGuerraIndependencia/LaGuerraIndependenciaCine>.
- <http://www.don-alfredo-mayo.com>.
- <http://www.dialnet.unirioja.es/servlet/fichero-articulo?codigo=1455727&orden=0>.
- <http://www.cervantes.com/portal/guerraindependencia/pcuartonivel.jsp>?
- <http://www.books.google.es/books>
- [http://www.memoriahistorica.rebeliondigital.es/1808-1898/1808-1814 Guerra de independencia.htm](http://www.memoriahistorica.rebeliondigital.es/1808-1898/1808-1814_Guerra_de_independencia.htm).

[http://www.wikipedia.org/wiki/Guerra de la Independencia-Española](http://www.wikipedia.org/wiki/Guerra_de_la_Independencia-Española).

<http://www.1808-1814.org>.

<http://www.historiasiglo20.org>

## 2. OBRAS GENERALES

- ALBORG, Juan Luis, (1982), *Historia de la literatura española*. Vol. 4. El romanticismo, Madrid, Gredos.
- ALBORG, Juan Luis, (1996), *Historia de la literatura española*, Vol. 5, *Realismo y naturalismo. La novela. Primera parte, introducción* – Fernán Caballero - Alarcón- Pereda, Madrid, Gredos.
- ALONSO, Santos, (1983), *La novela en la transición*, Madrid, Libros Dante.
- ALONSO, Santos, (2003), *La novela española en el fin del siglo 1975-2001*, Madrid, Marenostrum.
- AMORÓS, Andrés, (1974), *Introducción a la novela contemporánea*. Cátedra, Madrid.
- BLANCO GARCÍA, Francisco, (1912), *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, Sáez de Jubera.
- CALDERÓN ESTÉBANEZ, Demetrio, (2008), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- CAPARRÓS LERA (1992), José María, *El cine español de la democracia: la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975- 1989)*, Barcelona, Anthropos, 208.
- CASTRO, Antonio, (1974), *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, D. L. 149.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBANT, Alain, (1997), *Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont.
- DEUS, J. C, (2008), “Yo lo vi y no me convenció” en Periodista Digital 21-05-2008.
- DÍEZ PICAZO, Mercedes, (1996), *Guía de obras literarias para la historia de España*, Madrid, Orto.
- FERRERAS, Juan Ignacio, (1970), *Tendencias de la novela española actual (1931-1936)*, París, Edición Hispanoamericanas.

- FERRERAS, Juan Ignacio, (1973), *Los orígenes de la novela decimonónica*, Madrid, Taurus.
- FERRERAS, Juan Ignacio, (1979), *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- FERRERAS, Juan Ignacio, (1988), *La novela en el siglo XIX*, (desde 1868), Madrid, Taurus.
- FERRERAS, Juan Ignacio, (1988), *La novela en el siglo XX* (hasta 1939), Madrid, Taurus.
- FREIXAS, Ramón, (1982), “El eterno maldito Fernando Fernán Gómez” en *Dirigido*, nº 93, Mayo, 45.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, (1997, 1998), *Historia de la literatura española*, Siglo XIX, Madrid, Espasa Calpe.
- GÓMEZ MESA, Luis, (1978), *La literatura española en el cine nacional: 1907-1977*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 132-133.
- GUBERN, Román, (1994), *Benito Perojo, Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española, 439-445.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier, (2001), “Películas de ambientación histórica” en *Cuadernos de la Academia*, nº 9, 127- 136.
- HUESO MONTÓN, Ángel Luis, (1998), *Catálogo del cine español*. Vol. F4, películas 1941- 1950, Madrid, Filmoteca Española, Ficha 386.
- JARA, René, (1977), *Diccionario de términos e “ismos “literarios*, Madrid, Porrúa Turanzas.
- KAYSER, Wolfgang, (1957) *The Grotesque in Art and Literature*, Columbia, New York.
- LARRAZ, Emmanuel, (1984), “La Guerre d’Indépendance dans le cinema franquiste” en *Les espagnols et Napoleon*. Actes du colloque International d’Aix-en-Provence, 13, 14, 15 octobre 1983. Aix-en-Provence : Université de Provence, 241-253.
- LÓPEZ PALMIRA, González (1987), *Els Anys daurats del cinema Clàssic a Barcelona (1906- 1923)* (Los años dorados del cine clásico en Barcelona (1906- 1923)), Institut del teatre de la diputació de Barcelona (1906- 1923).
- MÁRCHESE, Ángelo, Forradellas, Joaquín, (1986), *Diccionario de retórica crítica y terminología literaria*, Madrid, Ariel.
- MARTÍN VIVALDI, Gonzalo, (1998), *Géneros periodísticos*, Madrid, Ediciones Parininfo, 6ª ed.



- MARTÍNEZ CACHERO, José María, (1986), *La novela española entre 1936 y el fin de siglo: Historia de una aventura*, Castalia, Madrid.
- MENDEZ LEITE, Fernando, (1965), *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 1965, 2 vols. De 580 y 880 págs.
- MONTESINOS, José Fernández, (1966), *Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800.1850)*, Madrid, Castalia.
- OLEZA, Juan, (1984), *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología*, Barcelona, Laia.
- ORTAS DURAND, Esther, (1999), *Viajeros ante el paisaje aragonés (1759-1850)* “Instituto Fernando el católico “Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza.
- PEDROSA, José Manuel, (2002), *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, Madrid, Medusa.
- PÉREZ ROJAS, Javier y ALCAIDE, José Luis (1999), “Aproximaciones y recreaciones de la pintura de historia” en *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, Cátedra, 103-118.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, (1991), *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 102-108.
- SPANG, Kurt, (1998), *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis.
- UMBERTO, Eco, (2001), *Cómo se hace una tesis*, Barcelona, Edición Gedisa, traducción de Lucia Baranda y Alberto Clavería Ibáñez.

### **3. MONOGRAFÍAS Y ARTÍCULOS**

#### **3.1. NOVELA HISTÓRICA, NARRATOLOGIA Y OTRAS TEORÍAS**

- AGUIRRE ROMERO, Joaquín M<sup>a</sup>, (2008), “Discurso y construcción histórica” *Revista de linguagem, cultura e discurso*, Universidad Complutense, 689-691.
- AINSA, Fernando (1976), “La demarcación del espacio en la ficción novelesca”, *Teoría de la novela*, Madrid. Sociedad General Española de librería 252 -305.
- ALMELA BOIX, Margarita, (2006) “La novela histórica española durante el siglo XIX”, (Jurado Morales, 2006) 97-141.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, (1988) “*Ideas de Juan Valera sobre la novela histórica*”, *Romanticismo* 3-4, 9-16.

- ANDERSON IMBERT, Enrique, (1974), “Formas en la novela contemporánea”, en Gullón (1974b), *Teoría de la novela*, Madrid Taurus. 151-yss.
- ARMAS MARCELO, J-J, RODRÍGUEZ LAFUENTE, Fernando, GONZÁLEZ, Eduardo, (2006), “Los secretos de la novela histórica” *Diario ABC*, 66-67.
- ASUNCIÓN, Raquel, (16 de octubre 1982), “Treinta años en la historia de la literatura española”: *Diario El País* p. 25.
- BAKTHINE, Mijail, (1970), *La poétique de Dostoyevsky*, traducción de Isabelle de Kolitcheff, París, Seuil.
- BAKTHINE, Mijail, (1989), *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Alianza.
- BERGQUIST, I.L., (1978), *El narrador en la novela histórica española de la época romántica*, Berkeley, University of California.
- BERKOWITZ, Chonon, (1948), *Benito Pérez Galdós: Spanish liberal cruzader*, Wisconsin.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse, (1996), “Novela histórica, autobiografía y mito en *La novela y la guerra civil española desde la transición*”, Romera Castillo, José, 1996) 19-38.
- BOURNEUF, Roland, (1981), *La novela*, Barcelona, Ariel, (traducción de Enric Sullà).
- CIPLIAUSKAITÉ, Biruté, (1981) *Los noventayochistas y la Historia*, Madrid, Porrúa Turanzas.
- CROSS, Edmond, (2003), *La sociocritique*, Montpellier, l’Harmattan.
- CROSS, Edmond, (2005), *Le sujet culturel*, Montpellier, l’Harmattan.
- DE BALZAC, Honoré, (2002), *El Verdugo y otros cuentos siniestros: Antología del relato francés del siglo XIX*, Madrid, Celeste (Selección e introducción de Gregorio Cantera).
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, (2006), “La historia en la novela histórica”, (Jurado Morales, 2006), 165-183.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, (2003), *Historia y novela: Poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, (1996a), “Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea”, (Romera Castillo, José, 1996), 213-221.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, (1996b) “Poética de la novela histórica como género literario”, *Signa*, 5, Cordoba, 185-202.
- GARCÍA GUAL, Carlos, (2002), *Apología de la novela histórica y otros ensayos*, Barcelona, Peninsulares.

- GARCÍA GUAL, Carlos, (1996), “Novelas biográficas o biografías novelescas de grandes personajes de la Antigüedad: algunos ejemplos” (Romera Castillo, José, 1996) 55-62.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, (1996), *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- GENETTE Gérard, (1972), *Figures III*, París, Edición Seuil.
- GENETTE, Gérard, (1971), *Langage poetique et poetique du langage* (Ponencia) (en Kristeva, Julia, 1971) 423-446.
- GENETTE, Gérard, (1998), *Nuevo discurso del relato*, Traducción de Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, (2006), “La narrativa de temática medieval: topología de modelos textuales”, (Jurado Morales, 2006), 319-359.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel, (2001), “La novela histórica romántica en España: *El Doncel de Don Enrique el Doliente* o el apego a un paradigma”, *Cuadernos de Filología Hispánica*, DICENDA, n°. 19, 103-113.
- GRÜTZMACHER, Lukasz, (2006), Las trampas del concepto “La nueva novela histórica y la retórica de la historia postoficial”, *Acta Poética* 27, Dialnet, Universidad de Varsovie, 141-168.
- GULLÓN, Germán, (1996), “El discurso histórico y la narración novelesca (Juan Benet)”, (Romera Castillo, José, 1996) 63-73.
- GULLÓN, Germán, YNDURÁIN, Francisco, (1974a), “*La novela desde la segunda persona. Análisis estructural*”, en *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 192-222.
- HAMON, Philippe, (1998), *Le personnel du roman*, Genève, Droz.
- HASALI, W. Albert, (1984), « Le roman historique didactique » in *Poétique*, n° 57, 81-104.
- HOEK, Leo, (1981), *La marque du titre*, París, Edición Mouton.
- HOLLOWAY VANCE, Robert, (1999), *El postmodernismo y otras tendencias en la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos.
- HUTCHEON, Linda, (1988), *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, London, Routledge.
- HUTCHEON, Linda, (1993), “La política de la parodia postmoderna”, *Criterios*, La Habana, edición especial de homenaje a Bajtín, Traducción de Desiderio Navarro, 187-203.
- JITRIK, Noe, (1995), *Historia e imaginación literaria*, Buenos Aires, Biblos.

- JURADO MORALES, José, (2006a), “Recuento bibliográfico de la novela histórica “391-437, en *Reflexiones sobre la novela histórica*, Cádiz, (Fundación Fernando Quiñones) UCA.
- JURADO MORALES, José, ed., (2006b), *Reflexiones sobre la novela histórica*, [Cádiz]: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- KOHUT, Karl, (1990), “Literatura y memoria”, Universidad Católica de Eischttätt, Alemania.  
<http://collaborations.denison.edu/istmo/n09/articulos/literatura.html>
- KOHUT, Karl, (1997), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt, Am Main, Madrid (Verbuet, Iberoamericana).
- KRISTVA, Julia, REY DEBOVE, Josette, UMIKER, Donna Jean, (1971), *Essais de Semiotique*, Mouton, the Hague, París.
- LANGA PIZARRO, M. Mar, (2000), *Del franquismo a la postmodernidad: la novela española (1975-99)*, Alicante, Universidad.
- LOZANO MIJARES, M. del Pilar, (2007), *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros.
- LUKÁCS, Georg, (1971), *La novela histórica*, México, Era, [traducción Jasmin Reuter].
- MARTÍN, Rhona, (2003), *Escribir novela histórica*, Barcelona: Paidós.
- MATA INDURÁIN, Carlos, (1995), “Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica” en Spang (1995:11-50).
- MENTON Seymour, (1993), *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, D.F. Fondo de Cultura Económica.
- MIEKE, Bal, (1990), *Teoría de la narrativa*, introducción a la narratología, Madrid, Cátedra (3ª Edición).
- MOLINO, Jean, (1975) « Qu’est ce que le roman historique » en *Le roman historique et l’histoire, Revue d’histoire littéraire de la France*.
- OLEZA SIMÓ, Joan, (1996), “Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo”, en Romera Castillo (1996, *La novela histórica*), 81-95.
- ORTEGA, Marie Linda, (1996), *Le roman espagnol face à l’histoire*, Fontenay Saint Cloud, Feuillet.
- PONS, María Cristina, (1996), *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, México, D.F. Siglo XXI.
- PROPP, Vladimir. J., (1977[1928]), *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

- PULGARÍN, Amalia, (1995), *La novela histórica en la narrativa hispánica posmoderna*, Madrid, Fundamentos.
- RAMÓN GARCÍA, Emilio, (2007), *De las olimpiadas de Barcelona a la ley de la memoria histórica: la re-visión de la historia en la novela histórica española*, Madrid, Nausícaä.
- RICOEUR, Paul, (1983), *Temps et récit*, París, Seuil.
- ROMERA CASTILLO, José, (2001), “La escritura autobiográfica, espejo de una realidad histórica” en BERENGUER, Ángel, PÉREZ, Manuel, *Estudios de literatura: ateneo de Madrid Cátedra*, 249- 264.
- ROMERA CASTILLO, José, GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco y GARCÍA PAGE, Mario, (1996), *La novela histórica a finales del siglo XX: actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED*: Cuenca, UIMP, 3-6 de julio Madrid, Visor.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, (1976), *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March y Ariel.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, (2008), “Galdós y el 19 de marzo y el 2 de mayo”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Nº. 48:555-568.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, (2009), “Los Sitios de Zaragoza: tema literario internacional (1808-1814)”, en De Diego, Emilio y Martínez, J.L., *El comienzo de la Guerra de la Independencia*, Congreso Internacional, Actas, Madrid, 517-588.
- RUBIO CREMADES, Enrique, (1982), “Novela histórica y folletín”, *Anales de literatura española de la Universidad de Alicante*, 269-281.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, (2001), “La novela Histórica desde la perspectiva del año 2000 “*DICENDA*, n. 19, 303-314.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca, (2004), “¿Imaginación o fidelidad histórica? *La escritura del pasado después del romanticismo*, Salina, 153-160.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, (1976) “*La objetividad como meta*” en VVAA, *Teoría de la novela*, 265-289.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, (1976), “De la innovación al experimento en la novela actual” en VVAA, *Teoría de la novela*, 229-264.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, (2000), “Contribución al estudio del género histórico en la novela actual”, *Príncipe de Viana*, LXI, 355-380.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, (2001), “La novela histórica actual”, Berenguer, Ángel / Pérez Manuel, *Estudios de literatura*, Madrid, Nuevo Siglo, 213-229.
- SERMAIN, Jean- Paul, (2002), *Métafictions (1670-1730). La reflexivité dans l’imagination*, París, Champion.

- SERRANO DE SANTOS, Laura, (1996), “Novela histórica a finales del siglo XX: lectura literaria ficcional y un caso de lectura paraliteraria imitativa”. (Romera Castillo, 1996) 393-400.
- SIMMONS, James, (1973), *The Novelist as historian*, The Hague, Mouton.
- SPANG, Kurt, (1995), *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Pamplona. EUNSA.
- TACCA, Oscar, (1989), *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos.
- TALENS VIVAS, José Manuel, (1996), “Nuevos modelos para la novela histórica” en (Romera Castillo, José, 1996) 401-407.
- TODOROV, Aristo, (1971), *Logique et Temps Narratifs* (Ponencia), 467-476 (Kristeva, Julia).
- TODOROV, Tzvetan, (1970), “Las categorías del relato literario” (1966), en *Barthes, Roland y otros*, Barcelona, 155-192.
- URRUTIA, Louis, (1977), “Walter Scott et le roman historique en Espagne “en *Recherches sur le roman historique en Europe XVII-XIXe siècle*, vol. I, París, Belles Lettres y Universidad de Besançon, 319-344.
- VALERA, Juan, (1996), *El arte de la novela*, Edición, prólogos y notas de Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, Lumen.
- VILLANUEVA, Darío, (1989), *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón. Júcar.
- WHITE, Hayden, (1987), *El contenido de la forma, narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós.
- WHITE, Hayden, (2003), *El texto histórico como artefacto literario*, Traducción de Verónica TOZZI y Nicolas LAVAGINO, Barcelona, Paidós.

### 3.2. LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA Y LA HISTORIA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, (2008), *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, Madrid, Siglo XXI.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, (2008a), “Literatura y escritores durante la Guerra de la Independencia”, *La nación recobrada: la España de 1808 y Castilla y León*, Celso Jesús Almuíña Fernández (aut.): 205-218.
- ARTOLA GALLEGÓ, Miguel, (1983), *La burguesía revolucionaria*, Madrid, Alianza.
- ARTOLA, Miguel, (1976), *Los afrancesados*, Madrid, Turner.

- AYMES, Jean Réne, (2009), *La Guerra de la Independencia (1808-1814) calas y ensayos*, CSIC.
- AYMES, Jean Réne, (2008), *La Guerra de la Independencia, 1808-1814*, Madrid, 2008, Siglo XXI España editores, 6ª ed.
- BURKE, Peter, (1996), “Obertura: la nueva historia su pasado y su futuro” en *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 18 y ss.
- CARREÑO, Miryam, (2006), “El despertar de la conciencia cívico-política popular en los inicios de la España contemporánea: la politización de los sermones en la Guerra de la Independencia (1808-1814)”, *Revista de Educación*, Universidad Complutense, 317-338.
- CASTILLEJO CAMBRA, Emilio, (2008), “La función de los mitos sobre la Guerra de la Independencia transmitidos a través de la enseñanza de la Historia”, en Miranda Rubio, F., coord. *Guerra, sociedad y política, (1808-1814)*, Pamplona: 151-198.
- CAYUELA FERNÁNDEZ, José Gregorio, y GALLEGO PALOMARES, José Ángel, (2008), *La Guerra de la Independencia. Historia bélica. Pueblo y nación en España (1808-1814)* Universidad de Salamanca.
- COLLINGWOOD, R.G., (1962), *The Idea of History*, Oxford, The Clarendon Press.
- CUENCA TORIBIO, José Manuel (2006), *La Guerra de la Independencia: un conflicto decisivo (1808-1814)*, Madrid, Encuentro.
- DE DIEGO GARCÍA, Emilio, (2008a), *España el infierno de Napoleón*, Madrid, Esfera.
- DE DIEGO GARCÍA, Emilio, (2008b), *El nacimiento de la España Contemporánea*, Congreso Internacional, Bicentenario de la Guerra de la Independencia, Madrid, Actas.
- DE DIEGO GARCÍA, Emilio, (2009), *El comienzo de la Guerra de la Independencia*, Congreso Internacional, Madrid, Actas. Coord. Martínez Sanz.
- DE TORENO, Conde (1835-1837), *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, Madrid, Urogoiti editores, 5 vol.
- DEMANGE, Christian., (2004), *El Dos de mayo. Mito y fiesta nacional (1808-1958)*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-Marcial Pons.
- DEMANGE, Christian., (2007), P. Géal, R. Hocquelllet, S. Michonneau y M. Slagues (eds.) *Sombras de mayo. Mitos y memorias de la Guerra de la Independencia en España (1808-1908)* Madrid, Casa de Velázquez.
- DUFOUR, Gérard, (2008), *Goya durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Cátedra.

- DURÁN LÓPEZ, Fernando, (2008), “Revolución busca caudillo: Palafox y los sitios de Zaragoza “en Álvarez Barrientos (2008) 56 y ss.
- ENCISO RECIO, Luis Miguel, (1992), *El Dos de mayo y sus precedentes, Actas del congreso internacional*, Madrid.
- ESDAILE, Charles, (2002), *La Guerra de la Independencia: una nueva crítica*, Barcelona, Crítica.
- ESDAILE, Charles, (2009), *España contra Napoleón, Guerrillas, bandoleros y el mito del pueblo en armas*, Barcelona, Edhasa.
- FEBO, G., di, (2002), *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, Bilbao, Desclée de Brouwer.
- FUSI, J.P., (2000), *España. La evolución de la identidad nacional*. Madrid, Temas de Hoy.
- GARCÍA CÁRCER, Ricardo, (2007), *El sueño de la nación indomable. Los mitos de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Temas, de Hoy.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, María Elena, (2007), “El liberalismo, las mujeres y la Guerra de la Independencia” *Spagna contemporanea*, 31, 1-15.
- GARCÍA NORUEGO, Ignacio, (2006), “Historia política y novela histórica en el siglo XIX español “*El catoblepas, Revista crítica del presente* nº 57, Noviembre, artículo nº 12.
- GATES, David, (1987), *La úlcera española. Historia de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Cátedra.
- GÉAL, Pierre, (2008), “Los lugares de memoria de la Guerra de Independencia “Universidad de Grenoble durante el Congreso Internacional, bicentenario de la Guerra de la Independencia. Noviembre 2007, Universidad de Navarra, Pamplona, 305- 324.
- BURKE, Peter, (1996), *Formas de hacer historia*, Barcelona, Alianza Universidad, (versión española de José Luis Gil Arista).
- JURETSCHKE, Hans, (1962), *Los afrancesados en la Guerra de la Independencia*, Madrid, Rialp.
- LAPARRA LÓPEZ, Emilio, (2007), “El mito del rey deseado “en Christian Demange, *Sombras de mayo*, 221-236.
- LÓPEZ TABAR, I., (2001), *Los famosos traidores. Los afrancesados durante la crisis del Antiguo Régimen (1808-1833)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- LOVETT, Gabriel, (1975), *La Guerra de la Independencia y el nacimiento de la España contemporánea*, Barcelona, Península.
- MAESTROJUÁN CATALÁN, J., (2001-2002), “Bibliografía de la Guerra de la Independencia española”, *Hispania Nova*, n. 2. <http://hispanianova.rediris.es/general/articulo/018/art018.htm>.



- MERCADER RIBA, J., (1966), “La historiografía de la Guerra de la Independencia y su época desde 1952 a 1964”, en *Índice Histórico Español*, IX, I-LXXIII.
- MORENO ALONSO, Manuel, (2004), *Inglese, Franceses y Prusianos en España* (Entre la Ilustración y el Romanticismo), Sevilla, Alfar.
- MORENO ALONSO, Manuel, (2009), “Perspectivas historiográficas “en *Revista Historia Social* nº 64 (II). 139-163.
- MORENO CLAROS, Luis, F., (2007), “La soledad de un viejo”, *Babelia*, El País.com.
- PASCUAL, Pedro (2000), *Curas y frailes guerrilleros en la Guerra de la Independencia. Las partidas de cruzada reglamentadas por el carmelita zaragozano P. Manuel Traggia*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, CSIC.
- PEDROSA, José Manuel, (2009), “Canciones y leyendas en torno a la Guerra de la Independencia: historia y folclore en 1808-1812” en *Los emblemas de la libertad* / Alberto Ramos Santana, Alberto Romero Ferrer, Cádiz, Edición Universidad de Cádiz. 133-162
- PELLISSIER y PHELIPEAU, J.,(2000), *Los franceses en Cabrera, 1809-1814*, Palma de Mallorca, La Foradada.
- PRIEGO LÓPEZ, Juan, (2005), *La Guerra de la Independencia 1808-1814*, Madrid, 1972-2005, Ed. San Martín, 9 vols.
- SHARPE, Jim, (1996), “Historia desde abajo” en Peter Burke, *Formas de hacer historia*, 38-58.
- OLER GALLO, Miguel, (2008), “Reflexiones acerca del Cádiz de Benito Pérez Galdós: Un reflejo de la vida y la época de las Cortes”, *Tonos digital*, n.16.
- SUÁREZ, Federico, (1987), *La historia y el método de investigación histórica*, Madrid, Rialp.
- WHITE, Hyden, (2001<1992>), *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, FCE.
- ZELLERS, Guillermo, (1931), “Influencia de Walter Scott en España”, *Revista de Filología Española*, 18, 149-162.
- ZELLERS, Guillermo, (1938), *La novela histórica en España, 1828-1850*; Instituto de las Españas en los Estados Unidos. New York: 1938.

### 3.3. LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA EN LA LITERATURA

- AGENCIA EFE “Gente” (2000), “Homenaje a Manuel Halcón”, *Babelia*, Diario El País, Sevilla.

- ALARCÓN, Pedro Antonio, (1986), *Historietas Nacionales*, Madrid, Espasa Calpe.
- ARENCIBIA, Yolanda, BLY, Peter, JAVIER LÓPEZ, Ignacio, (1998), "Plenitud del relato realista (I): Galdós "en *Historia de la literatura española* de GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, Madrid, Espasa-Calpe.
- BELAUSTEGUIGOITA, Santiago, (2000), "Lázaro Carreter resalta la "vitalidad "de la narrativa de Manuel Halcón", *Babelia*, Diario El País, Sevilla.
- BLY, Roger, (1983), *Galdós's Novels of the Historical Imagination*, Liverpool, Liverpool Monographs in Hispanic Studies.
- BROWN, Reginald F., (1953), *La novela española: 1700-1850*, Madrid Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- CASALDUERO, (1961), *Vida y obra de Galdós*. Madrid, Gredos.
- ORTIZ ARMENGOL, (2004), *Vida de Galdós*, Madrid, Cátedra.
- DENDLE, Brian, J., (1992) *Galdós y la novela histórica*, Ottawa.
- DÉROZIER, Albert (1977), "A propos des origines du roman historique en Espagne á la mort de Ferdinand VII "en *Recherches sur le roman historique en Europe. Siècles XVIII-XIX* (I), París Belles Lettres y Universidad de Besançon, 83-107.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2008), "La Guerra de la Independencia en la literatura española en el segundo centenario (1808-2008)", *Campus Digital*, Murcia. <http://www.um.es/campusdigital/Cultural/Guerra%20Independencia.htm>
- DOMÍNGUEZ LEIVA, Antonio (2009), "La reescritura de la gesta napoleónica en la novela histórica reciente" en *La historia de Francia en la Literatura Española: Amenaza o modelo* / coord. por Mercè Boixareu, Robin Lefere, Madrid, Castalia, 665-679.
- ESPEJO-SAVEEDRA, Ramón (2000), "La historia como discurso social: El equipaje del rey José", *Anales Galdosianos*, XXXV, 39-51.
- ESPEJO-SAVEEDRA, Ramón (2002), *El reto de la novela histórica: Narrativa y poder en Galdós*, Valle Inclán, Max Aub, Newark, Juan de la Cuesta.
- FERRAZ MARTÍNEZ, Antonio (1992), *La novela histórica contemporánea del siglo XIX anterior a Galdós: (de la Guerra de la Independencia a la Revolución)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1997), *Benito Pérez Galdós y la invención de la novela histórica nacional*, Madrid, Endimiión.

- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2008a), "La Guerra de la Independencia en la literatura española (1814-1914)", *Cuadernos Dieciochistas*, 8 (2007): 267-278.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2008b), "La literatura española durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)", *Cuadernos del Lazarillo*, 33 (2007): 22-26.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2008a), "El conflicto de 1808 en el teatro español "en *El nacimiento de la España Contemporánea*, (De Diego García, Emilio, 2008 b) 449-471.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2008b), *Entre la ilustración y el romanticismo: La huella de la Guerra de la Independencia en la literatura española*, Universidad de Alicante.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2008c), "La literatura en armas (1808-1814)", *Cambio político y cultural en la España de entresiglos*, coord. Alberto Ramos Santana y Alberto Romero Ferrer, Universidad de Cádiz: Servicio de Publicaciones 2008: 259-276.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2008d), "Panorama teatral de la Guerra de la Independencia", *ADE teatro*, 120 (2008): 38-48.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2008e), "La Guerra de la Independencia en el teatro lírico español: (1814-1914)", *Congreso internacional "Guerra, sociedad y política "(1808-1814)*, Pamplona y Tudela, 21-24 de noviembre de 2007, coord. Francisco Miranda Rubio, Pamplona: Institución Príncipe de Viana, Universidad Pública de Navarra, 2008, vol. I: 283-304.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2009a), *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Iberoamericana.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2009b), "La imagen de Napoleón en el teatro" en *La historia de Francia en la literatura española: Amenaza o modelo /* coord. por Mercè Boixareu, Robin Lefere, Madrid, Castalia, 459-472.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2009c), "La Guerra de la Independencia en la novela española del siglo XIX", *El comienzo de la Guerra de la Independencia. Actas del Congreso internacional del bicentenario*: Madrid, 8-11 de abril de 2008, dir. Emilio de Diego; coord. José Luis Martínez Sanz. Madrid, 2009: 627-645.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (1996), "Innovación, solidez", *Babelia*, El País.com (Es un artículo escrito en el contexto de los ganadores de Los Premios de la Crítica de 1995).
- GONZÁLEZ MARTÍN, F.J., (2004), "La Guerra de la Independencia en la novela histórica. Guerra de cruzada e ideología liberal en *El escuadrón del Brigante*, de Pio Baroja", en Armillas, Vicente, J.A., (coord.) *La Guerra de la Independencia*. y Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, vol. II : 995-1014.

- HINTERHÄUSER, Hans (1963), “*Los Episodios Nacionales* “de Benito Pérez Galdós, Madrid, Gredos.
- HOAR, Leo Jr (1973), “More on the pre-(and post-) history of the *Episodios Nacionales*: Galdós’ article “*El Dos de mayo* “(1874), *Anales galdosianos*, año VIII, Fordham University, 107-122. Edición Digital, BVC.
- KRAPPE, Alexander H, (1925), “The source of Pedro Antonio de Alarcón’s, *El afrancesado*”, *Romanic Review*, University of Minnesota, 54-56.
- LEGUEN, Brigitte (1988), *Estructuras narrativas en los cuentos de Alarcón*, España, UNED.
- MAROTO DE LAS HERAS, Jesús María, (2001), “La Guerra de la Independencia en los tebeos”, *La Guerra de la Independencia: estudios*, coord. por José Antonio Armillas Vicente, Zaragoza, Institución Fernando El Católico: 387-416.
- MAROTO DE LAS HERAS, J. M., (2007), *Guerra de la Independencia: imágenes en el cine y televisión*, San Sebastián de los Reyes, Cacitel.
- MAROTO DE LAS HERAS, Jesús María, (2008a), “La Guerra de la Independencia en el cine” en F. Acosta Ramírez, *Bailén a las puertas del bicentenario: revisión y nuevas aportaciones: Actas de las "Séptimas Jornadas sobre la batalla de Bailén y la España contemporánea"*: 139-194.
- MAROTO DE LAS HERAS, Jesús, (2008b), “La Guerra de la Independencia en la novela del siglo XX”, en Congreso internacional “Guerra, sociedad y política “(1808-1814) coord. Francisco Miranda Rubio, Pamplona: Institución Príncipe de Viana, Universidad Pública de Navarra, vol. I: 355-403.
- MAROTO, Jesús María, (2009), “Guerra de la Independencia: imágenes en cine y televisión” en Felipe Lorenzana de la Puente, *Actas del Congreso Internacional Guerra de la Independencia en Extremadura: II Centenario 1808-2008*: 93-124.
- MONTESINOS, María Isabel, ETREROS, Mercedes, ROMERO, Leonardo (1977), “Novelas históricas Pre-Galdosianas sobre la guerra de independencia “en *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.9-48.
- NAVARRO LATORRE, J. (1978), “Ramón Solís, historiador”, *Estafeta Literaria*, 1978, (630): 10-11.
- NAVASCUÉS, Miguel (1985), “Hacia una concepción trágica de Zaragoza”, *Anales galdosianos*, año XX, Núm 2, University of Rhode Island.121-126. Edición digital BVC.
- PARADISSIS G., Arístides (1979), “Observaciones sobre la estructura y el significado de *La corte de Carlos IV*”, *Anales galdosianos*, año XIV, La Trobe University, Melbourne, Australia.97-102.Edición digital BVC

- PÉREZ GALDÓS, Benito, (2004), *Episodios Nacionales*, Primera serie, 1-10 Alianza Editorial.
- REGALADO, Antonio (1966), *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española 1868-1912*, Ínsula.367.
- RODRÍGUEZ PUERTOLAS, Julio (1984), *Trafalgar* de Benito Pérez Galdós, Madrid, Cátedra.
- ROMERO PEÑA, María Mercedes (2006), “Conversaciones, diálogos y triálogos durante la Guerra de la Independencia española”, *Revista de literatura* LXVIII, 503-520.
- ROYO LATORRE, María Dolores (1998), “Relato corto y literatura fantástica en Pedro Antonio de Alarcón” en Leonardo Romero Tobar (coord.) *Historia de la literatura española.9.Siglo XIX*. Madrid, Espasa-Calpe, vol. II, pp 364- 375.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel (2008), *La historia imaginada. La Guerra de la Independencia en la literatura española*. Madrid CSIC.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2008), “La guerra de 1808 en la novela española reciente “en *El Nacimiento de la España Contemporánea*, (De Diego García, Emilio, 2008 b) 472-511.
- SIMON PALMER, C., (2001), “Agustina de Aragón, novelada por su hija “en *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, 483-492.
- TRONCOSO DURÁN, María Dolores, (2001), “Valle-Inclán, Torrente y la atemporalidad (A propósito de *La isla de los jacintos cortados*)” en *Gonzalo Torrente Ballester/ coord. José Paulino Ayuso, Carmen Bercerra* Madrid, Universidad Complutense.101-110.
- VALLADARES REGUERO, Aurelio, (2000), “La batalla de Bailén en la literatura española: Notas bibliográficas”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 46 (175): 539-587: En el presente trabajo se ofrece un repertorio bibliográfico de obras, agrupadas en cuatro apartados (Poesía, Teatro, Novela y Varios).
- VEGA RODRÍGUEZ, Pilar (2008), “El teatro conmemorativo de la fiesta cívico- Patriótico del Dos de mayo”, *Madrid por la libertad*, Madrid, Comunidad de MADRID, 211-240.

#### **4. BIBLIOGRAFÍA POR AUTORES**

##### **4.1. Jesús FERNÁNDEZ SANTOS**

- ALBORG, Concha, (1984), *Temas y técnicas en la narrativa de Jesús Fernández Santos*, Madrid, Gredos.
- AMORÓS, Andrés, (1986), *Letras españolas, 1976-1986*, 36.

- ASÍS GARROTE, M.D., (1999), *Última hora de la novela en España*, 282.
- AYMES, J.R., *Guerra de independencia en España* (2008) 170.
- CARNERO, Guillermo, (1989), *Las armas abisinias. Ensayo sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos.
- CONTE, Rafael, (1982), "El premio Planeta se encuentra con Jesús Fernández Santos", *Diario El País*, 21 de noviembre, 1-7.
- COUFFON, Claude, (1958), "Rencontre avec Jesús Fernández Santos», *Les lettres nouvelles*, núm. 62, 127-132.
- CRUZ, Juan, (17 de Octubre, 1982), "El año increíble de Jesús Fernández Santos", *Diario El País*, 41.
- DI NUBILA, Daniel (1980), "Entrevista con Jesús Fernández Santos" en *Anales de la narrativa Española contemporánea*, núm. 5, 171-175.
- GARNELO MERAYO, Saúl, (2006), *Teoría de la novela histórica. Historia y novela en Jesús Fernández Santos*, León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones.
- GARRIDO GALLARDO, M.A., (1986), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, 656.
- JIMÉNEZ MADRID, Ramón, (1991), *El universo narrativo de Jesús Fernández Santos: (1954-1987)* Murcia: Universidad de Murcia.
- MARTÍNEZ CACHERO, J.M, (1997) *Historia de la novela desde 1936 y el fin de siglo*, Madrid, Castalia, 508.
- MONLEON, José (1995), *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española 1975-1990*, 48.
- Reseña de FERNANDEZ SANTOS: "CABRERA", (1982) *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 383, 448-450.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1982), *La narrativa de Jesús Fernández Santos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros, (1982) "Cabrera", de Jesús Fernández Santos: *Insula*, n. 422 4.
- SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros, (1982), "Entrevista con Jesús Fernández Santos", *Ínsula*, nº 422, 1982, 4.
- SON-UNG, Kim, (2006) *La narrativa neorrealista de Jesús Fernández Santos*, Gijón: Llibros del Peixe.

## 4.2. Arturo PÉREZ REVERTE

- ANTÓN, Jacinto (2007) “Maldito día “Entrevista con Arturo Pérez con motivo de la publicación de *Un día de cólera*, Babelia, *El País.com*.
- BELMONTE SERRANO, José (2000), “El eterno conflicto entre la realidad y el deseo: *El húsar*”. Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez Reverte /coord. por José Manuel López de Abiada, Augusta López Bernasocchi, 59-74 en *icorso.com*.
- BELMONTE SERRANO, José y COYLE-BALIBREA, Yvette, (1995-1996) "Arturo Pérez-Reverte and the historical Novel", *Scripta Mediterranea*, Canadá, XVI-XVII: 59-70.
- BELMONTE SERRANO, José, (1995) "Introducción a Arturo Pérez-Reverte", en *Los héroes cansados. El demonio - El mundo - La carne*, Madrid, Espasa Calpe: 23-57.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse, (2001), *Guerra y novela: la guerra española de 1936-1939*, 56.
- CHAVEROT, Corinne, (1998), *La guerre d'indépendance à travers trois oeuvres littéraires: "Zaragoza "de Benito Pérez Galdós, "Cabrera "de Jesús Fernández Santos, "El húsar "de Arturo Pérez Reverte*, R. Cano Gaviria, “El húsar: breve descripción de una forma”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. °. 619: 27/34. .
- DELGADO, Gema, (2002), “Arturo Pérez Reverte y el divertido privilegio de hacer trampas a la historia “en *Cómo documentar tu novela*, Madrid, Ediciones y talleres de escritura creativa, Fuentetaja, 39.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, (1995) "Dos novelistas de hoy: Muñoz Molina y Pérez-Reverte", en *Homenaje al profesor Antonio de Hoyos*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio: 145-151.
- ENTREVISTA <http://www.undiadecolera.com/upload/entrevista.pdf>
- ENTREVISTA, <http://www.icorso.com/hemeroteca>
- GARCÍA, Marie Thérèse (2008), « El húsar, un exemple de fiction historique » en *Cahiers de narratologies*, n° 15 (Récits et genres historiques), Francia.
- ENTREVISTA <http://www.um.es/campusdigital/Cultural/Guerra%20Independencia.htm>
- LATORRE, José María, (1993), "Arturo Pérez Reverte", *Quimera*, 120 p. 70.
- LÓPEZ ABIADA, J.M., y PEÑATE RIVERO, J., *Éxito de ventas y calidad literaria. Incursiones en las teorías y prácticas del best-seller*, Madrid, Verbum, 1997,

- LÓPEZ ABIADA, J.M., y LÓPEZ BERNASOCCHI, A., (2000) *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid: Verbum.
- MARTÍN NOGALES, José Luis (1998) *Larra en los Balcanes*, prólogo a Pérez-Reverte, Arturo, *Patente de corso* (1993-1998), Madrid, Alfaguara: 13-29.
- MECCARIELLO, Anna, (1998) *Le "novelas-enigma" di A. Pérez-Reverte: una "sencillez" "che non è "simplezza"*, Napoli, (tesis de licenciatura inédita).
- OCON, Rocío, "The postmodern traces of Pérez Reverte's novels "consulta en [google book 19/04/10.http://repositories.lib.utexas.edu/bistream/handle/2152/1645/ocongarridor06729.pdf?sequence=2](http://repositories.lib.utexas.edu/bistream/handle/2152/1645/ocongarridor06729.pdf?sequence=2).
- PASCUAL MOLINA, Jesús Félix, (2008), Reseña, "Un día de cólera", *Ogigia*. Revista electrónica de estudios hispánicos, n. ° 3, enero de 2008: 82-83.
- PERONA, José, (1997), *Espejos de una Biblioteca*, Murcia, KR Eds.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, (2008). "Un día de cólera: Le Dos de mayo selon Pérez Reverte "en *Anales de Filología Francesa*, nº 16, 188-203
- ROJO, Alfonso, (1997), "Arturo Pérez-Reverte, el mercenario honrado", *La Revista de El Mundo*, Madrid, 9 de noviembre.
- SANZ VILLANAUEVA, Santos, (2004), "Lectura de Arturo Pérez Reverte" en *Mostrar con propiedad un desatino: la novela española contemporánea*, Antonio Rey Hazas, Madrid, Eneida, 67-95.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, (2003), "El revertismo y sus alrededores" en *Sobre héroes y libros: la obra narrativa y periodística de Arturo Pérez reverte* de José Belmonte y José Manuel Abadía, Murcia, Edición Nausícaa. 401-423.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, (1995), "Vidas prestadas", prólogo a BELMONTE SERRANO, José (ed.), *Arturo Pérez-Reverte: Los héroes cansados. El demonio - El mundo - La carne*, Madrid, Espasa Calpe, 13-22.
- SERNA, Justo, Reseña, "Un día de cólera", <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=2715>.
- VÁZQUEZ RIAL, Horacio, (1993), "La novela popular. Una fábrica de folletines, aventuras y misterios", *El País. Babelia*, 25 de septiembre pp. 14-15.
- WALSH, Anne, (2007), *Arturo Pérez-Reverte: narrative tricks and narrative strategies*, Woodridge: Tamesis.



#### **4.3. Juan Antonio VALLEJO-NÁGERA**

- De CUENCA, Luis Alberto, (1988), “Una novela histórica”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 142.
- DÍEZ PICAZO, Mercedes, (1996), *Guía de obras literarias para la historia de España*, Madrid, Ediciones del Orto.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricard, (2007), *El sueño de la nación indomable: los mitos de la Guerra de la Independencia*, 17.
- LANZUELA CORELLA, María Luisa, (1996), “Relación entre historia y biografía novelada en primera persona: "Yo, el rey y Yo, el intruso", de Juan Antonio Vallejo-Nágera”, *La novela histórica a finales del siglo XX: actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED*: Cuenca, coord. por José Nicolás Romera Castillo, Mario García-Page Sánchez, 1996, 275-284.
- VILA-SANJUÁN, Sergio, (2003), *Pasando página: autores y editores en la España democrática*, Barcelona, Destino, 416.

#### **4.4. José Antonio GABRIEL Y GALÁN**

- CHICHARRO CHAMORRO, A., (2004), *Aviso para navegantes: crítica literaria y cultural*, Salobreña, Alhuia, 156.
- DÍAZ DÍAZ, Ventura, (1994), *José Antonio Gabriel y Galán: reflexiones sobre su vida y su obra*, Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- FUENTES ARAGONÉS, Juan Francisco, (1988), “Ua novela histórica” en *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 453, 1988: 142-144.
- EZQUERRO, Milagros, y MAYORAL, Marina, (1990) *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra, 123.
- HOLLOWAY, Vance R. de, (1999) *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española, (1967-1995)*, 1999, 132.
- MARTÍNEZ CACHERO, J.M., (1983) *Historia de la novela española entre 1936 y el fin de siglo*, 1997, 511.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julios, (1988), “José Antonio Gabriel y Galán: ilustraciones y referencias”, *Anthropos*: N° Extra 10, 1988 (Ejemplar dedicado a: Miscelánea temática), 14-20.
- VÁZQUEZ RIAL, Horacio (1993) “Alegoría política “sobre *El bobo Ilustrado*, de J.A. Gabriel y Galán”, *El País*, 14/8/1993.

#### 4.5. Luciano G. EGIDO

- ARIAS J. (1996), “Los críticos premian la narrativa de Luciano Egido y la poesía de Benítez Reyes” “El autor de “El corazón inmóvil “plantea la defensa de la singularidad”, *Babelia, El País.com*.
- ASÍS GARROTE, M.D. (1999), *Última hora de la novela en España*, 1999: 453.
- RAMOS ORTEGA, Manuel (2009), “Construcción y sentido en las novelas de Luciano G. Egido “en *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*, Salamanca, Universidad, 2009: 311-322.
- CANTALAPIEDRA, Francisco (2005), “Luciano González Egido, premio de las letras de Castilla y León”, *Babelia, EL País.com*.
- CASTAÑAR, Fulgencio, “La narrativa de Luciano G. Egido, un mural del pasado castellano para el hombre de nuestro tiempo”, *Congreso Internacional de Literatura Contemporánea de Castilla-León* (octubre de 2003) Cátedra 2004: “El cuarzo rojo de Salamanca (1993) o los desastres de la guerra” (131-137).
- ENTREVISTA, COCA, César, *Divergencias*, el correo.com. Entrevista con Luciano Egido.
- ENTREVISTA, EGIDO, *El País, Tribuna*, 8-5-2008.
- EGIDO, Luciano, (2002) *Salamanca, ciudad fronteriza*, s.l.: s.i.
- FUENTES, Juan Francisco (1988) “Una novela histórica”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, num 451-45: 142-143.
- GARCÍA POSADA, Miguel, “Memoria del horror: Una excelente primera novela, de contenido histórico, sobre el absurdo de la guerra”, *Babelia, el pais.com*, 1993.
- GONZÁLEZ ÉGIDO, Luciano (2008), ¿De la independencia o de la Libertad? *Tribuna, Babelia, El País.com*, Madrid.
- GOÑI, Javier (2004), “Egido y la Única verdad, *Babelia, El País.com*.
- MARTÍNEZ CACHERO, J.M., (1997), *Historia de la novela española entre 1936 y el fin de siglo*: 549.
- MOIX, Ana María (2002), “Manuscrito Salmantino”, *Babelia, El País.com*.
- MORA, Miguel (2004) “Luciano G. Egido recopila 40 años de escritura “63ª feria de libro de Madrid, *Babelia, El País.com*.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, (1996) “Reseña de *la fatiga del sol*”, *España contemporánea*, Universidad de Salamanca: 122-125.
- RICO, Francisco, ed. (2000) *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 215.

- VALLS, Fernando, (2003) *La realidad inventada: análisis crítico de la novela española actual*, 260.

#### 4.6. José Luis SAMPEDRO

- BEYRIE VERDUGO, Catherine, (2008), *Les cercles du temps chez José Luis Sampedro*, Universidad de Pau, Francia.
- DIAZ DE ALDA HEIKKILÄ, Carmen, (1995), « La novela histórica como máscara. Análisis de la novelística de José Luis Sampedro » en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. AIH. Universidad de Tampere, Centro Virtual Cervantes.  
[http://www.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih12\\_5\\_013.pdf](http://www.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih12_5_013.pdf).
- LYSSORGUES, Yvan, (1997) “El arte de la memoria: incursiones en la narrativa española contemporánea”, *Ask, Manheim*, IX, 1997 (99-118)  
<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=30584&portal=322>.
- MARTÍN MARTÍN, Francisco, (2007) *Palabras y memorias de un autor; José Luis Sampedro*, La Coruña, Netbiblo.
- MORENO MARTÍNEZ, Matilde, (1997a) Jano/Janos el dualismo en José Luis Sampedro”, *Tropelías, Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, nº 7-8, 1997: 36.
- MORENO MARTÍNEZ, Matilde, (1997b) *Real Sitio, espejo múltiple de J.L. Sampedro*, Madrid, Doce Calles.
- MORENO MARTÍNEZ, Matilde (2002) *José Luis Sampedro: literatura y plenitud (el autor en su obra)*, Málaga, Ágora.
- PARDO IBÁÑEZ, Emilia (1994) “Historia y Ficción en *Real Sitio* de J.L. Sampedro” (*Acta del Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Murcia 21,24 de noviembre de 1994). Coord. José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez.
- PÉREZ, Genaro, “Metaficción en *Fragmentos de apocalípsis* y *La isla de los jacintos cortados*” en *Actas VIII*, Universidad de Texas, 1983.252 y ss.